LE RIVOLUZIONI
DEL
TEATRO MUSICALE ITALIANO

DALLA SUA ORIGINE FINO AL PRESENTE

OPERA

DI STEFANO ARTEAGA

Socio dell'Accademia delle Scienze, Arti, e belle Lettere di Padova.

SECONDA EDIZIONE

Accresciuta, variata, e corretta dall' Autore

TOMO TERZO

IN VENEZIA MDCCLXXXV.

Nella Stamperia di Carlo Palese

CON PUBBLICA APPROVAZIONE.

DELLE RIVOLUZIONI DEL TEATRO MUSICALE ITALIANO

DALLA SUA ORIGINE FINO AL PRESENTE

****

CAPITOLO DECIMOQUARTO.

Seconda causa: Vanità ed ignoranza dei Cantori. Analisi del canto moderno. Riflessioni su i giudizj popolari, e sulla varietà dei gusti musicali.

In una nazione, che riguarda l'unione della musica e della poesia come un semplice passatempo destinato a cacciar via l'oziosità, dove il piacere del canto è nulladimeno così universale e così radicato, dove la lingua è per se stessa armoniosa e cantabile, e dove tal diletto si compra a costo del più gran sagrifizio, il cantore dev' essere la per-

sona più interessante del publico divertimento. Così questi, prevalendosi del favore degli spettatori, si è discostato pian piano dalla subordinazione dovuta al poeta e al compositore, e da subalterno divenuto padrone regola a suo talento la musica e la poesia. Se i cantori d'oggidì fossero come in altri tempi musici, poeti, e filosofi insieme, il costume, che dà loro la preferenza, sarebbe non solo commendabile, ma necessario; poichè, a riguardar le cose in se stesse, la musica strumentale non è che una imitazione o un sussidio della vocale. Ma dal momento, in cui si separarono codeste facoltà sorelle; dacchè si considerarono come divise le persone di musico, di cantore, di poeta, e di filosofo, dacchè ciascuna di esse volle sottrarsi da quella subordinazione, che rendevasi necessaria e per la divisione comune, e per l'ignoranza particolare dei Professori; dacchè ognuno aspirò a farla da Capiscuola, e a primeggiare; allora il cantore ridotto ad un esercizio quasi intieramente meccanico aver non dovea verun altro esercizio fuorchè quello d'ubbidir al poeta, e di eseguire il disegno del maestro. E mentre si trattennero fra cotai cancelli le cose

tut-

tutte andarono in miglior sesto, come avvenne sul principio del dramma musicale sotto la direzione del Corsi e del Rinuccini. L'ignoranza del poeta, e l'infingardaggine del compositore fecero in seguito rovinar giù per la china del cattivo gusto i cantanti. Nel secolo passato il canto delle arie oltrepassava di poco nell'artifizio quello dei recitativi, i quali costituivano principalmente l'essenza dell'Opera, e perciò ne' recitativi ponevano ogni loro studio i compositori; sebbene il cattivo gusto allor dominante faceva, che vi s'introducessero non poche putidezze di contrappunto lontane dalla semplicità, e dalla bella natura. Dopo la metà del secolo i poeti incominciarono a far un uso più frequente delle arie, o strofette liriche nei loro drammi, della quale usanza invaghiti i maestri dozzinali (cioè la maggior parte) trascurarono a poco a poco i recitativi in maniera che neppur li consideravano come necessarj alla musica drammatica. Per lo che, trovandosi con siffatto metodo liberi della fatica che doveva costar loro la verità e i tuoni più vicini al discorso naturale in quella sorta di composizioni, s'applicarono a coltivar principalmente le arie, do-

ve potevano spaziare a loro talento mostrando tutte le delicatezze dell'arte, fossero esse, o non fossero conformi al sentimento delle parole. Ecco l'origine di quel regno, che di mano in mano sono venuti formando sulle scene i Cantanti; imperocchè accomodandosi questi ad un sistema, che proccurava loro l'occasione di sfoggiare nel canto più raffinato, ch' esigono le arie coll' agilità della voce senza trovarsi, a così dir, rinserrati fra le angustie del recitativo, costrinsero il compositore ed il poeta a strozzar il melodramma riducendolo a cinque o sei pezzi staccati, dove si fa pruova non d' illusione, nè di teatrale interesse, ma d'una sorprendente volubilità, ed artifizio di gola.

Se fosse mio divisamento alzar la voce contro agli abusi, che non sono puramente letterarj, citerei innanzi al tribunale inappellabile della umanità, della filosofia, e della religione la barbara ed esecrabile costumanza, che si conserva tuttora in Italia, come reliquia dell' Asiatica voluttà per monumento dei nostri vizj, per oltraggio della natura, e per consolar i Caraibi ed i Giaghi, della superiorità, che gli Europei si vantano d'avere sopra di loro. Parlo del privar

var che si fa spietatamente delle sorgenti della virilità tanti Esteri infelici non per sigillare col loro sangue la verità della nostra augusta religione, che ispira solo mansuetudine e dolcezza, e che abborrirebbe sagrifizj sì infami, non per liberar la patria da eccidio imminente, o da grave sciagura il sovrano, non per esercitar un atto di virtù eroica, e sublime, che ci ricompensasse della durezza dei mezzi coll' importanza del fine, ma per blandire l' orecchio col vano ed inutil diletto del canto, ma per sollazzare nella sua svogliatezza un Pubblico capriccioso, scioperato, e corrotto, ma per riscuotere un passaggiero e frivolo applauso in quei teatri, che istituiti un tempo col fine di stampare negli animi del popolo le massime più importanti della morale, sono oggimai divenuti l' asilo de' pregiudizj nazionali, e altrettante scuole di scostumatezza. Esorterei i Grandi della terra, che accumulando insensatamente su tali persone onori e ricchezze favoreggiano un abuso cotanto infame, a rivolgere i loro tesori e la protezione loro ad altri usi meno disonoranti per la ragione, e meno perniciosi alla umana spezie. Farei arrossire i filosofi, che impie-

gando le loro ricerche in oggetti inutili, o facendo servire l'analisi alla destruzione di quelle verità, delle quali esser dovrebbero i principali sostenitori, passano poi di volo sopra un così orribile attentato, che si sostiene unicamente, perchè autorizzato dal tempo, e perchè fiancheggiato dal despotismo del piacere. Ridesterei lo zelo dei ministri dell'Altare, acciocchè più non trovasse ricetto nel domicilio augusto della divinità un pregiudizio, che non può far a meno, che non la offenda, e metterei loro sotto gli occhi l'esempio del Pontefice Clemente XIV, il quale (se mal non m'appongo) riaccese di nuovo i fulmini del Vaticano contro ai crudeli promotori della evirazione. Mi rivolgerei a quel sesso, da cui non si dovrebbe aspettare, che patrocinasse una simile causa, ma tra il quale gl'inconcepibili progressi della corruzione fanno pur nascere più di una spiritosa avvocata, pregandolo a concorrere per mezzo della influenza, cui la natura non so se per nostra fortuna, o per nostra disgrazia ha dato alle donne sopra di noi, a sradicar un costume, il quale divenuto che fosse più generale renderebbe affatto inutile sulla terra l'impero delle loro attratti-

ve,

ve, e persin la loro tanto da noi pregiata esistenza. (*)

Ma poichè alla oscura e solitaria filosofia poco forte in se stessa per resistere alla tirannia delle opinioni altro partito non resta fuorchè quello di piangere sù tali crudeltà, detestarle, e passar di lungo, mi restringerò al mio solo uffi-

(*) Se bene la prima origine del mutilar in tal guisa gli uomini sia incerta, è nondimeno antichissima, come lo è pur troppo quella di tanti altri abusi che disonorano ed avviliscono l' umana spezie. Nel Deuteronomio (*cap.* 23. *v.* 1.) si legge questo divieto: *Non ingrediatur Eunuchus adtritis, vel amputatis testiculis & abscisso veretro in Ecclesiam Domini.* Dalle quali parole si scorge, che ci dovevano esser gli Eunuchi avanti al tempo in cui visse quel Legislatore. Manetone afferma, che il Padre del famoso Sesostri Re di Egitto ucciso fosse dai proprj Eunuchi. Ammiano Marcellino (*lib.* 14. *c.* 6.) attribuisce cotal invenzione a Semiramide, la quale lo fece forse col fine di potersi abbandonare più liberamente e senza rischio alla dissolutezza, di cui viene oltre modo accagionata. Le parole dello Storico in tal occasione sono rimarcabili. *In ultimo luogo* (dice egli parlando d' una comitiva) *veniva un gran numero di Eunuchi col volto di fanciulli benchè fossero vecchj, di colore gialliccio, di fisonomia disuguale e deforme; attalchè, ovunque il popolo si scontrava in codeste truppe d' uomini*

uffizio, ch'è di additare gli abusi da costoro introdotti nell'Opera. Non è il minore quello, che apparisce a prima vista, e che risulta immediatamente dalla loro figura e costituzione fisica, la quale li rende idonei bensì a rappresentare caratteri femminili, o al più quelli di Attide nello speco di Galatea, e di Ciparisso nel ga-

mini mutilati, malediva la memoria dell' antica Regina Semiramide per essere stata la prima a recidere in cotal guisa le membra dei teneri garzonetti, come avesse voluto sforzar la natura distraendola dalle vie istituite da lei, che sin dalla prima origine della vita va con tacita legge preparando i fonti della fecondità, onde propagare la spezie. I viaggiatori e gli storici delle cose asiatiche asseriscono esser ivi stabilito cotal costume da un' antichità immemorabile, e inventato dalla gelosìa degli Orientali per assicurarsi con questo mezzo della fedeltà delle loro donne, cui l'influenza del clima, e il potere dei sensi rendono assai difficile a conservare in quei paesi. Qualunque ne sia stato il motivo, certo è che l'usanza degli Asiatici antichi e moderni non è tanto abbominevole quanto la nostra, perchè almeno la sapevano palliare con un pretesto in apparenza scusabile. Il desiderio di schivar una gravidanza, che apporterebbe forse una serie di dolori fisici, il timore di non perdere la riputazione, che per le donne è il primo elemento della vita morale, e il potersi assicurare della fedeltà d' un'

gabinetto di Cibele, ma in niun modo a proposito per rappresentare personaggi virili. In fatti qual proporzione trova l'occhio dello spettatore fra l'aria maestosa e guerriera di Temistocle coi visi forbiti di codesti, ch'io chiamerei volentieri i *neutri* della umana spezie? Fra la dolce e vigorosa fierezza d'Achille col langui-

d'un'amante, o di una sposa (sicurezza, cui la nostra frale natura attacca un sentimento così intimo e così delizioso, perchè al godimento dei sensi unisce il piacere riflesso della preferenza e della esclusiva; circostanze entrambe, che lusingano grandemente il nostro amor proprio, perchè ci fanno vedere la nostra superiorità rispetto agli altri) sono tutti motivi erronei bensì nella loro applicazione, ma plausibili nel loro principio. Ma noi? Noi, che vantiamo ragionevolezza, umanità, cultura, morale, dolcezza di costumi con altri siffatti bei paroloni, che formano il pomposo filosofico gergo del nostro secolo ..... noi perchè facciamo la medesima cosa? Per sentir una voce, che sia una ottava più acuta delle altre voci. Oh qual oggetto importantissimo, per cui si debba mutilare un nostro simile! Oh qual fine politico e legislativo per cui i Governi lo debban permettere! Si dice, che i selvaggi del fiume S. Lorenzo col solo oggetto di spiccarne un frutto tagliano gli alberi dalla radice. Coltissimi Italiani! Non sareste forse degni di esser trapiantati lungo il fiume S. Lorenzo?

guido loro atteggiamento? Fra lo sguardo decisivo e celeste di Marte o di Apolline col loro volger d'occhio effeminato e cascante? Come potranno contraffare gli Dei coloro, che sono al di sotto degli uomini? Come è possibile, che quelle lor voci liquide e dimezzate ispirino altri affetti che mollezza e languore? Come non ha dovuto perder la musica la sua antica influenza sugli animi?

Alla sconvenevolezza nella figura s'aggiugne come uua conseguenza la poca espressione nei movimenti, difetto, che hanno essi comune con quasi tutri gli altri cantori. Occupati solo del gorgheggiare pare a loro, che l'azione e il gesto non ci abbiano a entrare per niente, e si direbbe quasi che vogliano patteggiare colle orecchie dello spettatore senza curarsi punto degli occhi. Così si veggono sovente muover le labbia, s'ode la soave armonia delle loro voci come si sentiva risuonar nell'antica Menfi la statua di Memnone al primo comparir dell'Aurora senza che corrispondesse all'armonia verun atteggiamento esteriore. E se qualche volta si pongono in movimento è solo per contraddir se medesimi, e per distrugger col gesto la commo-

mo-

mozione, che avrebbe potuto destarsi col canto, accompagnando con segni di dolcezza le parole, ch' esprimono il furore, e prestando a Cleonice addolorata per la partenza di Alceste lo stesso contegno, che le si darebbe al orchè si consiglia coi grandi della nazione intorno alla scelta di uno sposo. Chi può frenare il riso in veggendo un Timante disperato o un furioso Farnace, che in mezzo alla disperazione o alla collera quando l'anima, mettendo in rapida convulsione le braccia, gli occhi, il volto, e pressocchè tutte le membra, fa quasi sembiante di volere sloggiare dal corpo, pur si fermano fissi immobilmente colla bocca aperta, col braccio incurvato, e colla mano attaccata al petto per più minuti, come avessero a rappresentare i figliuoli della Niobe, che si trovano nella galleria di Firenze? Cosa vogliono significare que' tanti storcimenti di collo, quel girare cogli omeri, quel non aver mai il torace in riposo non altrimenti che facciano gli avvelenati, o i punti dal morso della tarantola, nel tempo che si espone la sua ragione ad un Principe, o mentre Regolo parla gravemente col Senato di Roma? E qual è l'uomo di buon senso che non de-

deva fremere nel veder per esempio Radamisto, che ferito in un braccio da Tiridate continua ancora a gestire per tutta l'azione col braccio ferito, come l'avesse pur sano? Nell' osservare Arbace, che apparecchiato a bere il veleno, e cantando un'aria colla tazza in mano, la va voltando, e rivoltando come fosse già vuota? Nel contemplar Argene, che mentre le vien narrata la disperata risoluzione di Licida resta indifferente sulla primiera attitudine finchè dura il racconto, terminato il quale, comincia come per convenzione a dar nelle smanie? Nel rifletter, che Beroe allorchè parlando con Samnete gli dice

Idol mio per pietà rendimi al tempio.

in vece d'intuonare quell'*idol mio* verso l'amante, si rivolge al vicino palchetto dove lo scimunito Protettore accoglie l'inzuccherato complimento con un sorriso di compiacenza e colla stolidezza degna di cotai Mecenati? Per non dir nulla della energia che scemano alla situazione e al sentimento lasciando il gesto inoperoso e senza effetto in tante circostanze, che traggono appunto da esso la lor verità.

Come avessero un fedecommesso ne'gesti, che

che si trasmettesse per retaggio dal maestro al discepolo, così vedrete usarsi da loro in ogni e qualunque circostanza certe maniere di muover le braccia, il collo, e le mani, dalle quali non si diparton giammai. Si cangia la musica annunziando, che comincia il recitativo obbligato o l'aria? Ecco Eponina voltar tosto le spalle all'Imperador Vespasiano, che riman sulla scena senza riguardo al rispetto dovutogli, e divertirsela passeggiando lentamente il Teatro, come se per tutt'altro fine fosse venuta colà che per conciliarsi l'attenzione e per mostrarsi appassionata. Prende poi a cantar le parole colla nobil mimica esposta di sopra, e colla quale par che i cantanti vogliano prendersi a gabbo la sensatezza degli uditori; tanto essa è inverosimile, disanimata, e ridicola. E in tanto Vespasiano, che ascolta, che fa egli? Sua Maestà Imperiale se la passa garbatissimamente affettando un'aria di dissipazione che innamora, guardando per ordine i multiformi cimieri, e le vario-pinte altissime piume, che si muovono nei palchetti, salutando nella platea i suoi conoscenti ed amici, sorridendo col suggeritore o colla orchestra, guardandosi l'anello, battendo tal

vol-

volta e ribattendo le catenuccie dell'orologio con simili gentilezze tutte a questo modo bellissime. E ciò mentrecchè la meschinella Eponina si sfiata per muoverlo a compassione. Quale idea si formano essi adunque del luogo dove si trovano, e dei personaggi, che rappresentano? Non direste, che vogliano ancor sul Teatro comparir que' tali, che sono, che si facciano uno scrupolo di mentire al Pubblico, e (come diceva a questo proposito graziosamente il più volte lodato Benedetto Marcello) che abbiano timore non l'udienza prenda in iscambio il Signor Alipio Forcone e la Signora Cecilia Pelatutti col Principe Zoroastro e colla Regina Culicutidonia?

La cagione degli accennati difetti viene in parte dalla natura stessa del canto, poichè quanto più di attenzione si mette nel far dei trilli e dei passaggi tanto meno rimane per accompagnarli coi segni confaccentisi; ma in gran parte consiste ancora nella inesperienza dei cantori, nel poco studio, che ci mettono sù tali cose, e nelle false idee, che si formano del loro mestiero, non sapendo, o non volendo sapere, che l'anima degli affetti consiste nella maniera

di

di esprimerli, e che poco giova ad intenerirci la più bella poesia del mondo quando accompagnata non venga dall'azion convenevole. Così almeno la intendeva il gran Metastasio, il quale in una lettera diretta al Signor Mattei Napoletano si lagna vivamente di cotale abuso. *Qualunque sia*, ei dice, *cotesto mio povero dramma non crescerà certamente di merito fra le mani de' presenti cantori ridotti per colpa loro a servir d'intermezzo ai ballerini, che avendo usurpata l'arte di rappresentare gli affetti e le azioni umane meritamente hanno acquistata l'attenzione del popolo, che hanno gli altri meritamente perduta; perchè contenti di aver grattato le orecchie con una sonatina di gola nelle loro arie, il più delle volte nojose, lasciano il peso a chi balla d'impegnar la mente e il cuore degli Spettatori.*

E pazienza s'eglino almeno avessero imparati gli elementi dell'arte loro, e cantassero come va fatto, ma per disgrazia nostra sono o tanto ignoranti o tanto pregiudicati in questo quanto nel restante. Per mettere in tutto il suo lume una proposizione, che profferita da uno straniero in mezzo alla Italia può forse comparir temeraria,

mi si conceda entrare in qualche ricerca intorno al canto imitativo del melodramma, la quale sarà, cred'io, non inutile affatto ai signori Virtuosi, se pur la loro ignoranza, o la vanità, o i pregiudizj, che partecipano dell'una e dell'altra, lasciano loro tanto di modestia e di buona fede quanto basta per degnar d'uno sguardo le osservazioni di un amatore del Bello, il quale però ha i due capitali difetti di non essere cioè aggregato a veruna Accademia musicale, e di dire intrepidamente ciò che si sente.

Nel nostro presente sistema drammatico tre cose concorrono principalmente a produr l'espressione, cioè l'accento patetico della lingua, l'armonia, e la melodia ciascuna delle quali suddividendosi in varj altri rami formano quell'aggregato, dal quale ben congegnato e unito ai prestigj della prospettiva risulta poi l'illusione e l'interesse dello spettacolo. L'accento patetico della lingua non essendo altro che il linguaggio naturale delle passioni nei varj loro caratteri, è quello, che serve di fondamento alla imitazion musicale principalmente nel canto. La melodia è l'imitazione stessa di esse passioni eseguita pel mezzo d'una serie successiva di

suo-

suoni aggradevoli. L'armonìa è, per così dire, il legame o vincolo frà l'uno e l'altra siccome quella, che modifica l'accento secondo tali determinati intervalli, e che dà ai suoni della melodia la necessaria precisione e giustezza. Le tre cose accennate sono così legate fra loro e così essenziali nel melodramma, che ove mancasse una sola, non sarebbe possibile l'ottenere l'effetto delle altre. L'accento della lingua sciolto, a così dire, e vagante non avrebbe altra forza che quella che si ritrae dal parlar ordinario. La melodia da per se sarebbe un disegno capriccioso senza oggetto nè regola. L'armonia resterebbe una combinazione equitemporanea di suoni, che niuna immagine, niuna idea presenterebbe allo spirito. Ma se la loro azione è necessaria nel melodramma, non è necessario però che quest'azione sia nello stesso grado dappertutto nè che sia simultanea. In una lingua armoniosa per natura come la greca, dove la poesia regolava la musica, dove la prosodia era l'anima della misura, dove l'accento musicale da se medesimo non abbisognava se non che dell'aggiunta del ritmo per divenire un perfetto recitativo, la poesia poteva accompagnarsi,

 e s'

e s'accompagnava in effetto con un canto eguale e continuo appropriato mirabilmente all'indole di essa. Poetare e cantare pei greci erano una sola e medesima cosa. Ma nelle nostre lingue moderne appoggiate per le ragioni che s'addussero altrove sù principj diversi siffatta unione o combaciamento fra la poesia e la musica non può così speditamente ottenersi, poichè avendo la musica acquistate tante ricchezze inseparabili da lei, non sa accompagnarsi colla poesia senza portar seco tutto il corredo de' suoi abbigliamenti, e per conseguenza senza opprimere la compagna. A guisa dell'amore ella non sa regnare che sola. Dall'altra parte l'azione della musica è così viva ed intensa che mal potrebbe regger l'uomo alle squisitezze d'una melodia come è quella usata ne' nostri teatri, se dovesse prolungarsi senza interruzion nè respiro per i tre atti d'un dramma. Da queste due ragioni combinate insieme risulta il doppio bisogno di far prevalere alternativamente nel melodramma or la poesia or la musica, e di maneggiar la melodia con certe precauzioni allorchè faccia di mestieri unirla colle parole affinchè queste non perdano totalmente l'effetto loro.

to. Quindi la natural divisione della poesia musicale in recitativo semplice, recitativo obbligato, ed aria; divisione troppo necessaria nei nostri sistemi di armonia e di lingua, ma la quale per motivi contrarj non era nè poteva esser tale presso agli antichi Greci. Cosicchè tutta la teoria della espressione nel moderno melodramma si racchiude nella soluzione del seguente problema: *Assegnare fino a qual punto l'accento naturale della lingua possa divenir musicale; e fino a qual punto la musica deva approssimarsi all'accento naturale.*

Una folla di corollarj luminosi e brillanti mi si fanno innanzi dopo l'enunciato problema, sù i quali però mi è forza passare di lungo per fermarmi soltanto nelle cose che tendono direttamente al mio assunto. Sarà la principale l'applicazione degli accennati principj alle diverse parti del melodramma. V'ha dei casi dove spicca la sola poesia con pochissimo accompagnamento di musica: dei casi dove la poesia prende alcuni caratteri di canto coll'intervento degli strumenti: dei casi in fine dove la poesia trasfondendosi intieramente nel canto e fregiata da tutti gli ornamenti della strumentale concorre

insiem colla musica a render più pomposo e più illustre il trionfo del sentimento.

Partendo da un principio inconcusso, cioè che nella musica drammatica tutto esser deve imitazione, e che niente può ella imitare dell'umano discorso fuorchè l'accento delle passioni, o ciò che appresenti allo spirito una rapida successione d'immagini; si deduce con evidenza, che poco o nulla può imitare la musica nel semplice recitativo, nel quale poco differente dal parlar ordinario pel tuono della voce tranquilla con cui s'espone, e per le materie, che vi si trattano, raro è che spicchi l'energia degli affetti. Tocca dunque alla poesia il far valere ciò che non potrebbe render la musica, ed ecco il luogo opportuno per l'Attore di mostrar il suo talento nel recitare, notando il senso delle parole con chiara e netta pronunzia, osservando la prosodia della lingua senza confonderla, facendo sentir all'orecchio il poetico ritmo senza troppo affettatamente ricercarlo, insistendo sulle inflessioni che le somministra il discorso, facendo sentire gl'incisi, le transizioni, le sospensioni e i periodi colle mutazioni accidentali dei tuoni, in una parola attaccandosi

alle

alle regole, che prescrive l'arte della declamazione. La musica non vi deve entrare se non quanto basti per far capire, che l'azione rappresentata è un azion musicale per contraposizione alla recitata. Altro non vuolsi da essa se non che accompagni di quando in quando l'attore col Basso affine di sostenere la di lui voce, nè si chiede altro dall'Attore se non che misuri l'accento con qualche intervallo armonico, nel quale la regola sarebbe che non oltrepassi colla voce l'estensione d'una ottava. Tutto il restante debbe tacere e la sola poesia parlare.

Allorchè il sentimento va prendendo mossa e calore, allorchè la voce interrotta per intervalli palesa il disordine degli affetti, e l'irresolutezza d'un animo agitato da mille movimenti contrarj, l'accento patetico della lingua piglia anch'esso un nuovo carattere nel recitativo obbligato, carattere, il quale essendo imitabile dalla musica giustifica l'intervento di essa, anzi lo rende necessario. Ma uno stato dove la passione s'esprime per reticenze, e dove l'alternativo silenzio frapposto alle parole è il miglior indizio possibile della dubbiezza dell'animo, non

potrebbe rappresentarsi con una sempre costante e non mai interrotta modulazione: quindi la regola dettata dal buon senso e dalla esperienza d'usar cioè vicendevolmente della poesia e degli strumenti come di due interlocutori, che parlano l'uno dopo l'altro. Ed è quì appunto dove più che altrove spiccar dovrebbe la scienza mimica dell'Attore, e le profonde osservazioni fatte da lui su i caratteri, sugli affetti, e sugli uomini. Dovrebbe egli interpretare colla evidenza del gesto ciò che la voce non esprime abbastanza, perchè trovasi, a così dir, soffogata dall'affollamento delle idee. Dovrebbe dar maggior lume e risalto all'idioma imitativo degli strumenti ora con lunghe pause e marcate che aprano largo campo all'azione di essi, ora con quei segni inarticolati che sono la favella dell'anima, e che mostrano la superiorità di un Attore che sente e conosce non solo quello che dice, ma quello ancora che deve tacersi. Dovrebbe far sentire la successione degli intervalli armonici nei tuoni della voce, e farla sentire in maniera che, notandoli fortemente e troppo spesso, non si dia nel cantabile proprio dell'aria, oppure, notandoli debolmente e troppo di rado,

appena si distingua dal discorso ordinario. Dovrebbe inoltre significar coll'azione, coi cambiamenti del volto, e coll'atteggiamento della persona que' tratti di forza e di sublimità che vengono assai meglio spiegati con un silenzio eloquente e con un accento interrotto che colla più pomposa orazione. Dalla imperizia de' cantori in questo genere è venuta l'accusa che varj scrittori fanno al canto moderno di non convenire cioè in alcune occasioni a quello stile sublime, a quelle situazioni inaspettate ed energiche, onde tanto s'ammiran da noi i poemi degli antichi, e le tragedie recitabili. Diamone alcuni saggi per maggior chiarezza.

Nel sesto libro della Eneide Enea trova ne' boschetti dell'Eliso la troppo sventurata Didone. Al suo apparire si risvegliano nel petto del principe Trojano la tenerezza e il rimorso. S' avvicina, piange, le parla colla eloquenza propria d'un'anima che conosce tutta la sua umiliazione, e che vorrebbe pur patteggiare fra la religione e l'amore. Didone l'ascolta senza guatarlo, non proferisce un sol motto, e gli volta le spalle.

Nella Medea di Cornelio quella principessa sde-

sdegnata con Giasone e con tutta la corte di Creonte fa palese a Nerina sua confidente l' estremo desiderio che ha di vendicarsi, e la destrezza colla quale va cercando i mezzi per riuscirvi. Nerina, che ignora ciò che ponno intraprendere le grandi passioni, mostra di dubitarne, le mette in vista tutto l' orrore del suo destino, l' odio de' proprj vassalli, la potenza di Giasone, e la debolezza di lei

Contre tant d' ennemis que vous reste-t-il?

E Medea risponde

Moi,

Negli Orazj del medesimo poeta una donna viene dal campo dov' era stata presente alla pugna senza però vederne il fine, per avvisar il padre, che i duo figliuoli suoi erano stati uccisi da' Curiazj, e che il terzo, vedendo di non potervi resistere, avea presa la fuga. Il vecchio sen duole amaramente della codardia del figlio. La sorella allor gli dimanda

Que vouliez vous qu' il fit contre trois?

E il vecchio Orazio

Qu' il mourut:

Nell' Othello di Shakespear quel Generale di cuor magnanimo, ma violento e geloso all' estremo

mo ingannato da Jago crede infedele Desdemona sua moglie, e la uccide nel letto maritale. Un momento dopo scuopre l'innocenza di questa, e le calunnie del perfido amico. In vece di dar nelle smanie Othello impietrisce, e cade sul letto senza voce nè motto.

Nel Macbetto dello stesso poeta un suo confidente gli dice, che il suo nimico gli ha trucidata barbaramente la moglie e i figli, alla qual nuova restando egli quasi colpito fosse dal fulmine, e sentendosi eccitar dall'amico alla vendetta e al sangue, troncamente risponde: *Ei non ha figli*.

Ora, dicono essi, nè il terribil silenzio di Didone e di Othello, nè le sublimi risposte di Macbetto, di Medea, e di Orazio, nè mille altri esempj di questo genere si posson rendere nella nostra musica troppo loquace senza stemperarli in una insipida cantilena. Ma benchè siffatta obiezione abbia più forza contro alla spezie di canto e di musica solita a sentirsi oggidì sù i teatri che contro il canto e la musica in generale, e benchè intendersi ciò debba soltanto delle arie e non dei recitativi, dove è indubitabile, che possono aver il lor luogo i tratti

più

più vibrati ed energici, come l'hanno pur qualche volta in quelli di Metastasio; egli è certo non ostante, che l'accusa sarebbe men ragionevole, ove la riflessione e la scienza del cantore sapessero colla proprietà dell'azione supplire al rapido e conciso linguaggio degli affetti. Ma di siffatto studio e cognizione, onde tanti vantaggi ne riporterebbe l'arte drammatica, niun pensiero si prendono i moderni Arioni.

Quando la passione dopo aver ondeggiato vaga ed incerta s'appiglia pure ad un qualche partito, o si risolve in uno o più sentimenti determinati, allora l'accento della lingua rinforzato dal vigore, che gli somministra la sensibilità posta in esercizio offre quella situazione o quadro, che serve di fondamento all'aria. In questa la poesia animata dalla espressione, abbellita dalla esecuzione, e fregiata di quanto ha l'armonia di più seducente e di più energico prende tutti i caratteri del canto. Ivi l'estensione della voce è maggiore, le sue inflessioni più decisive, i riposi sulle vocali più lenti, la successione armonica degli intervalli diviene più sensibile e più frequente. Ivi la melodia ricer-

ca i tuoni più appassionati e per conseguenza i più veri, gli raccoglie sotto ad un motivo dominante, gli dispone secondo l'ordine più dilettevole all' orecchio, e gli guida per modulazioni ora forti ed ardite, ora insinuanti e dolci, ora brillanti e piacevoli, ora tragiche e sublimi. Ivi l' Attore non dee più recitare, ma modulare bensì le parole con proporzionata messa di voce, con portamento giusto, serbando religiosamente i loro diritti alla poesia e alla lingua, prendendo dall' arte quel tanto e non più che ci vuole per presentar la natura nel suo più vero e più dilettevole aspetto, in una parola devono spiccare nella esecuzione del suo canto la verità, l' esattezza, e la semplicità. Per verità di canto s'intende l' eseguire ciascun motivo colla mossa o andamento ad esso più acconcio, e l' afferrar i caratteri distintivi di ciascuna cantilena qualmente si convengono alla patria, alla età, alle circostanze, e al grado attuale di passione del personaggio rappresentato. Per esattezza io intendo la precisione nella intuonazione, la giustezza nel tempo, la chiarezza nell'articolar distintamente le sillabe. Per semplicità altro non si vuole significare fuorchè l' op-

l' opportunità e la scelta negli ornamenti. E perchè molto si è parlato e nulla si è conchiuso finora dai musici intorno all' uso di cotali ornamenti, trovandosi fra loro chi vorrebbeli esclusi affatto dal canto come cosa puerile, e chi vorrebbeli al contrario supporre così necessarj, che disadorna e insoffribile riuscir dovesse senza di essi qualunque melodia; perciò parmi opportuno aggiugner brevemente su tale argomento qualche riflessione più filosofica e più precisa, imitando i chimici, i quali riducono ad un picciol vasetto di quint'essenza odorosa la sostanza di mille fiori, che si trovavano sparsi per le campagne.

Lo scopo delle arti imitative non è di rappresentar la natura semplicemente qual è; ma di rappresentarla abbellita. Siccome tutte le cose create perciò appunto che sono create hanno dei limiti, e siccome i limiti suppongono imperfezione nell' essere ove si trovano, così non è possibile scoprir nell' universo un oggetto tanto assoluto e compito, che possa servire di archetipo all' alta meta che si propongono le arti. Che fa dunque l' artefice? Guidato dalla percezione intima di quel Bello, che esiste forse

nel-

nella natura fino ad un certo punto, ma che non è nella maggior parte se non che una composizione, un lavoro fattizio delle nostre idee, prende a modificar la materia, che debbe servirgli di stromento, e togliendo da essa le parti tutte che mal corrisponderebbero al suo mentale disegno, raduna le altre e le combina sotto la forma più acconcia a far nascere in noi le idee della unità, della varietà, della convenienza e dell'ordine. Così l'Amore di Prassitele, il Giove di Fidia, la Venere di Tiziano, il carattere di Augusto nel Cinna, l'anima di Regolo nel Metastasio, altro non furono che un aggregato di proprietà atte a produrre in noi un determinato genere di sensazioni, le quali proprietà sparse prima nel mondo morale o nel fisico, e raccolte poi dagli artefici sotto ad un determinato concetto, costituirono quel tutto, che viene decorato col nome di Bello. Ecco la necessità di abbellir la natura ricavata dal principio stesso della imitazione.

La musica non differisce punto dalle altre arti rappresentative. Come le statue dell'Ercole e dell'Antinoo sono una raccolta di tratti esprimenti la proporzione e il vigore osservati

dal-

dallo scultore in più individui della umana spezie; come la descrizione della tempesta in Virgilio non è altro che l'unione di molti fenomeni naturali che si veggono succedere negli oggetti, e che poi si radunano dal poeta in un solo quadro, così un bel recitativo od una bell' aria altro non sono che la collezione d'una moltitudine d'inflessioni e d'accenti scappati alle persone sensibili nei movimenti di qualche passione, e disposti poi dal compositore secondo le leggi della modulazione. Il risultato non per tanto della imitazion musicale benchè tale qual è non esista nella natura, ha nondimeno in essa il suo fondamento, poichè sebbene non trovisi alcun oggetto sonoro in particolare che presenti all'orecchio la serie dei tuoni contenuti nell'aria, per esempio, *se mai senti spirarti sul volto* di Gluck, egli è però indubitabile che separatamente presi si trovano tutti nella voce delle persone da passioni amorose agitate. Attalchè molto male, a mio avviso, opinò quel moderno Autore (*) che ripose l'imita-

(*) Boyè nel suo Trattato intitolato *L'expression musicale mise au rang des chimeres*. A cinque proposizio-

tazion musicale nel rango delle chimere; opinione, che non potè nascere in lui se non di poca filosofia, o dal desiderio di distinguersi con qualche novità stravagante.

Al motivo d'abbellare, e d'aggrandir la natura che ha comune la musica con tutte l'arti rappresentative, s'aggiungono ancora dei peculiari a lei sola. La sua maniera d'imitare è così indeterminata e generica, i sagrifizj che ci

sizioni può ridursi quanto egli dice intorno a questo argomento. I. *L' oggetto della musica non è altro che di piacere fisicamente*. Ciò è vero se si parla dell' armonia, falsissimo estendendolo alla melodia. Quella non imitando verun oggetto, nulla operando sulla reminiscenza o sulla fantasia degli ascoltanti agisce unicamente sulla loro macchina, quindi le piacevoli sensazioni eccitate da essa sono puramente fisiche; all' opposto questa riproducendo con una serie successiva di tuoni l'impressioni degli oggetti e i moti analoghi delle passioni, fa della musica un'arte imitatrice, parla all'imaginazione e alla memoria, agisce sul morale degli uomini. II. *La musica può essere analoga alle parole ma in niun modo espressiva*. S'ella può esser analoga alle parole dunque può esser espressiva, giacchè l'espression musicale non consiste in altro che nel combinare aggradevolmente una serie di suoni analoghi al suono dell'oggetto, o all'accen-

to

costrigne a fare nella poesia e nella declamazion naturale sono tanti, sì replicati e sì grandi, i segni esteriori delle passioni, che servono di materia al linguaggio musicale, sono così poco energici e così ambigui a cagione di quel contegno, di quella tinta di falsità, o di riserba che hanno sparso sopra di noi i sistemi d'educazione, e i successivi progressi della cultura o piuttosto del corrompimento nella società, i punti

to della passione compresa nelle parole. III. *Ella può qualche volta essere memorativa ma non pittoresca*. Se per la parola *pittoresca* s' intende l'esprimere tutti quanti i lineamenti dell' oggetto rappresentato, in tal caso non solo la musica, ma niuna fra le belle arti merita questo titolo; giacchè non v'è tra loro alcuna che non tralasci o non aggiunga qualche cosa al suo ritratto, altrimenti non sarebbe imitazione ma realtà. Ma se per *pittoresca* s' intende l'esprimere quei tratti che bastano per richiamare alla memoria l'oggetto, o per sentirsi commuovere da quelle stesse affezioni che ecciterebbe la sua presenza; in tal caso la musica può essere ed è realmente pittoresca, ed io compiango l'insensibilità dell' Autore se questa verità ha presso a lui bisogno di pruova. IV. *La musica che più s' avvicina alla espressione è la più nojosa*. Sublime Hendel! Nobile Pergolesi! Tragicissimo Gluck! La vostra musica è dunque la più

ti in somma dov' ella può afferrare gli oggetti sono sì oscuri e sì rari che la musica non ci offrirebbe verun compenso ; nè meriterebbe gli omaggi delle persone di gusto se l' arte d' illeggiadrire le cose ; e per conseguenza una discreta licenza negli ornamenti non supplisce in lei alle altre mancanze . Eccedente non per tanto fu la severità di quell' altro francese Autore d' un bel Trattato sul Melodramma allorchè volle sbandire dalla musica drammatica tutto ciò che

 ser-

più nojosa ? Si vede che questo scrittore non ha idea della vera imitazione , e che la confonde coll' esatta rassomiglianza , che non è , nè deve essere lo scopo della musica . V. *La sola musica degna di questo nome è quella di Ballo.* Se l' Autore intende di parlare del ballo chiamato *alto* , egli s' inganna enormemente . I suoni che regolano una contraddanza , un minuetto , un taice , un amabile non eccitano se non un sentimento vago e indeterminato , onde non meritano il titolo d' imitativi . Se parla della musica del ballo pantomimo , questa è bensì più perfetta di quella del ballo Alto perchè è più imitativa , ma non può venir in paragone colla musica applicata alle parole , perchè nella pantomima non accompagna se non il gesto fuggitivo e pressochè momentaneo , nell' aria percorre una moltiplicità di tuoni e di modulazioni differenti .

serve a dipignere e a far valere la possanza intrinseca dell'arte. Distingue egli con molto ingegno due sorta di musica una semplice e un' altra composta, una che canta e un'altra che dipinge, una che chiama di Concerto e un'altra di Teatro. Alla musica di concerto permette il cercar le forme più leggiadre di canto, lo scegliere i motivi più belli, e il far uso di tutte le squisitezze della melodia, ma non vorrebbe che la musica di teatro pensasse a verun'altra cosa fuorchè all'unica espressione delle parole, che in grazia di queste trascurar dovesse ogni idea di proporzione e di ritmo, che non s'imbarazzasse nel condurre artifiziosamente i motivi, e nel seguitare le frasi musicali; bastando per essa il poter rendere colla maggior esattezza ciascun pensiero compreso nella poesia. In una parola vorrebbe egli che le grazie e le bellezze della musica fossero tutte quante sagrificate ad una rigida verità. Nulla di più giusto nè di più sensato che siffatta opinione ove non fosse stata condotta all'eccesso. Egli è vero che le grazie puramente musicali sfoggiate al di là d'un certo segno fanno svanire l'illusione ch'è l'anima dell'interesse teatrale, ma egli è vero al-

altresì che la troppo fedele e perfetta imitazione dei tuoni naturali privi dell'abbellimento che ricevono dalla musica non avrebbe sulle passioni la stessa forza muovente che ha l'altra imitazione meno perfetta, ma più abbellita, di cui è capace la melodia. O nasca un siffatto fenomeno dalla impressione più gagliarda che i suoni musicali fanno su i nostri nervi, o dalla compiacenza che risulta nell'anima dal veder imitati gli oggetti, o dal piacere riflesso che ha lo spirito ritrovando nuova materia dove esercitare la sua facoltà pensatrice e comparativa, o dalla sensazione analoga a noi che produce l'idea dell'armonia compresa negli intervalli musicali, o dal complesso di molte altre idee accessorie, che s'uniscono a quella della immediata espressione dei sentimenti, certo è che dall'aggregato e dalla scelta dei colori che il musico aggiugne al quadro preso a dipingere, ne deriva un cumulo di piaceri maggiori assai di quello che ne risulterebbe dagli stessi originali imitati; nulla avendo di strano anzi essendo molto conforme alla quotidiana esperienza, che i tuoni musici, che rappresentano, per esempio, le gelose smanie di Poro, ci riescano più gradevoli,

 e ci

e ci muovano più assai che nol farebbe la voce naturale di Poro, s'esprimesse quelle smanie medesime, come un serpente od una tigre, che ci farebbero inorridire in mezzo ad una campagna, ci dilettano al sommo quando gli vediamo maestrevolmente imitati dal pittore. Ora se l'oggetto primario d'ogni musica imitativa è quello di piacere e di commuovere; se un tale oggetto s'ottiene assai meglio permettendo ad essa una discreta licenza negli abbellimenti, se la musica, cui lo scrittore francese chiama di concerto, mi rapisce, mi commuove, m'incanta, mi strappa dagli occhi le lagrime, e mi sveglia appunto quelle stesse passioni che vorrebbe svegliarmi la poesia senza recar onta ai diritti di questa, e senza distruggere l'illusione propria del canto, perchè dovrò sbandirla dalla scena? Perchè dovrò con soverchia stitichezza rinunziare ai vezzi musicali e agli ornamenti, che mi ricompensano dei sagrifizj che sono costretto a fare in grazia del canto? Tutta l'arte consiste nel colpire con giustezza nel segno dando alla rappresentazione propria della musica quel grado d'abbellimento che la rende commovente e aggradevole senz'alte-

terar di troppo la sua rassomiglianza coll'oggetto imitato.

Ma dove, quando, e come deve usar il musico degli ornati per conciliar fra loro i due estremi difficili, di emendar cioè coll'arte i difetti della natura, e di non sostituire alla natura gli abbigliamenti dell'arte? Seguitiamo in cotal ricerca l'analisi. Quando si dice, che l'arte debbe ajutar la natura, si viene a dire, che l'artifizio è un supplemento di ciò che a lei manca. Per conseguenza dove la natura non ha bisogno di supplemento, dov'ella ha in se stessa i gradi di attività necessarj a produrre compiutamente il suo effetto, ivi l'artifizio non dee punto aver luogo. A conoscer poi quando la natura abbia forza per se sola a produrlo, basta osservare se i tratti, che si mostrano in lei, fissano tutta l'attenzione del nostro spirito in maniera che dopo averla veduta, e dopo ch'ella ha parlato, la nostra curiosità e il nostro desiderio richieggano ancora qualche cosa di più, oppure rimangano appieno soddisfatti. S'è conseguito questo fine ultimo? Allora gli ornamenti aggiunti alla semplice e schietta natura nuocono in vece di giovare, perchè da una banda chia-

mano a se parte di quell' attenzione che dovrebbe tutta e intiera fissarsi sul tale oggetto, e dall' altra cuoprono colla loro pompa alcune bellezze naturali di esso, onde restando inosservate, oppur non sentite non eccitano l' interesse. Le potenze del nostro spirito non restano ancora appagate? Ecco deve l' arte venire in soccorso a riempiere quel voto lasciato tra la cagione e l' effetto, facendo che gli abbellimenti suoi servano, a così dire, di mediatori fra l' imperfezione della natura e la sensibilità mal contenta dell' uditore. Sua incombenza è di aggiugnere all' oggetto imitato quei lineamenti che gli mancavano nella prima sua impronta, acciò più chiara e più sensibile apparisca l' imitazione. Ma si ricordi bene ch' essa appunto non dee far altro che riempiere il vuoto, vale a dire correggere, o ajutare, o perfezionar la compagna, non mai soppraffarla nè opprimerla. La somma gloria di lei consiste anzi nel farla trionfare e nascondersi. Guai se l' arte mostra i suoi vezzi! Guai se in vece di ausiliare vuol comparir prottetrice! Allora lo spettatore, che non s' interessa nell' oggetto se non se a motivo della illusione, ogni qual volta è costretto a riconoscer

scer l'inganno si pente della propria credulità, e si vendica dispregiando l'arte e l'artefice.

Dai principj accennati si ricava, che il musico non dee ammetter in ogni luogo gli ornamenti, nè in ogni luogo schivarli. Dee ammetterli qualora essi realmente correggano i difetti della composizione o del sentimento, qualora promuovano il gener medesimo di espressione che regna nel canto, qualora si confacciano coll'oggetto imitato e colla situazione, qualora servano a conciliar l'attenzione dello spettatore disponendolo a inoltrarsi nel senso delle parole o a gustar meglio la forza e la varietà del dettato musicale. Deve schivarli qualora divengon superflui, o palesan di troppo l'artifizio, o scemano con insignificanti frascherie la vivacità del sentimento, o distornano l'attenzione dell'uditore dal soggetto principale, o distruggon l'effetto delle parti compagne, o tingono il motivo di un colore diverso da quello che esige il suo carattere, ovvero cangiano l'indole della passione o la natura del personaggio. Come la materia di che si tratta è tanto importante, così sarà bene il discendere a qualche conseguenza di pratica.

Pri-

Prima. Non si dee aggiugnere alcun abbellimento nè dalla parte del suonatore, nè dalla parte del cantante ai semplici recitativi, come non s'inorpellano nella retorica l'esposizione d'una ragione o la narrativa d'un fatto; perocchè nascendo l'interesse dalla chiara percezione di ciò che il produce, lo spettatore non potrebbe commuoversi in seguito se gli ornamenti gl'impedissero di prestar al filo dell'azione la doyuta attenzione.

Seconda. Molto meno nei recitativi obbligati, dove rappresentandosi la dubbiezza dello spirito nata dal contrasto dei motivi che gli si fanno innanzi, l'anima concentrata nella sua irresolutezza non ha tempo di badare alle frascherie.

Terza. Non deve infiorar il principio di un'aria per la stessa cagione che non s'infiora l'esordio di una orazione, cioè perchè ivi è più che altrove necessaria la semplicità ad intender bene ciò che vuol dire il motivo, il quale mal si capirebbe travvisato dall'arte, e perchè supponendosi gli uditori attenti abbastanza in principio, fa d'uopo riserbar i fiori per quel tempo ove la loro attenzione comincia ad illanguidire.

Quar-

Quarta. Nemmeno allora quando il canto esprime il calore delle grandi passioni. Queste non veggono altro oggetto fuorchè se sole, e gli ornati aggiunti in tal caso fanno il medesimo effetto, che le nuvole frapposte a ciel sereno fra l'occhio dello spettatore e l'astro luminoso del giorno.

Quinta. Nè meno in quella spezie di affetti, che ricavano il pregio loro maggiore dalla semplicità con cui si sentono, e dal candore con cui si esprimono; tali sono gli amori boschereccì e le ingenue tenerezze di due giovani amanti ben educati. Una negligenza non affettata si conviene ai primi. Un ozio dolce d'ogni altra facoltà dello spirito fuor di quella di amarsi e di godere s'appartiene ai secondi.

Sesta. Non dee il cantore frammetter gli ornamenti qualora l'andamento delle note nella composizione o la mossa degli strumenti è incitata e veloce. Sarebbe lo stesso che se ad uno, che anela nel corso, altri gettasse fuori di strada alcuni pomi bellissimi, acciocchè trattenendosi egli a raccoglierli, non potesse mai toccare la meta.

Settima. Nè meno quando canta accompagna-

gnato in un duetto, in un trio, in un finale, o in un coro; attesochè se ad ogni cantore si concedesse l'uscir della riga per far pompa di ghiribizzi mentre gli altri stanno fermi a rigore di nota, quella non sarebbe più musica, ma piuttosto una confusione e un tumulto.

Ottava. Si può far uso di qualche fregio nelle arie allegre e festevoli perchè proprio è dell' allegrezza il diffondersi, e perchè lo spirito non fissato immobilmente (come nelle altre passioni) sopra un solo oggetto, può far riflessione anche agli scherzi dell'arte.

Nona. Come nelle arie ancora che si chiamano di mezzo carattere; perchè non esprimendosi in esse veruno slancio di passione forte, nè alcun rapido affollamento d'immagini, la melodia naturale deve allora supplire con graziosi modi e con gruppetti vivaci alla scarsezza di melodia imitativa.

Decima. Si può brillare cogli ornamenti in quei casi dove il personaggio s'introduce a bella posta cantando come nell'*Oh care selve, oh cara felice libertà* posto in bocca di Argene nell'Olimpiade, o nell'inno

S' un'

S' un' alma annodi
S' un core accendi
Che non pretendi
Tiranno amor?

nell'Achille in Sciro, e varie altre di questa classe, nelle quali siccome il personaggio non rappresenta, ma canta, così a lui non si vieta usare di quelle licenze, che si permettono a chi si diverte cantando in una camera, o in un' accademia.

Undecima. Ma nei casi indicati, come in tutti gli altri, gli ornamenti debbono usarsi con parsimonia e con opportunità. La mancanza della prima fa simile il canto alla pianta infeconda di Virgilio: *foliorum exuberat umbra*. La mancanza della seconda mette il motivo musicale in contraddizione con se medesimo, poichè ad un andamento patetico s'uniscono i fregi dell' *allegro*, gli arzigogoli del *presto* s'inseriscono nell' *adagio*, e così via discorrendo.

Duodecima. Quando il pensier musicale d' un aria si è presentato adorno di certa classe di ornamenti, non si dee replicarlo di nuovo vestito in foggia diversa; perchè s'hai colpito nel segno la prima volta, saranno necessariamen-

mente fuori di luogo i vezzi che le aggiugni nella seconda.

Decima terza. Le cadenze si devono eseguire con una ben graduata messa di voce, e con sobrietà d'inflessioni scorrendole con un sol fiato e con quel numero di note soltanto che basti a far gustare il pensiero, e a riconoscervi l'indole della passione.

Decima quarta. Vengono proscritte dal buon senso tutte le cadenze eseguite nello stile di *bravura*, cioè quelle cadenze arbitrarie inventate all'unico fine di far brillare una voce accumulando senza disegno una serie prodigiosa di tuoni e raggirandosi con mille girigiri insignificanti. Questo metodo è eccellente per metter in vista un cantore agli occhi del volgo musicale; ma l'uomo di buon gusto va al teatro per sentir parlare Sabino ed Eponina, non per sapere quanti passaggj e quanti trilli possano uscire in mezzo quarto d'ora dalla volubilissima gola d'una Gabriela, o d'un Marchesi.

Decima quinta. Non si devono far entrare nel canto gli ornati proprj della musica strumentale; poichè avendo questa le sue bellezze a parte, il mischiarle con quelle del primo è lo

stes-

stesso che vestire il pensiero di un abito non suo.

Decima sesta. Per conseguenza sono estremamente assurde, e ridicole le *arie obbligate*, dove la voce imita uno stromento sia da fiato ossia da corda. Lo scopo del canto drammatico è quello di rappresentar le passioni, le quali non si manifestano nell'uomo col suono dell' oboè, nè del violino.

Decima settima. Hassi a sbandire dalle cadenze come un ornamento puerile quella che si chiama *recapitulazione dell'aria*, parola che o si risolve in una idea inintelligibile, o contiene un precetto insensato. La passione non epiloga mai se medesima, nè dispone i suoi movimenti secondo le regole dell'arte retorica del Padre De Colonia.

Decima ottava. Gli abbellimenti, che s'introducono, debbono essere di vaga e leggiadra invenzione, perchè il solo fine d'introdurli è quello di dilettare; debbono innestarsi con graziosa naturalezza nel motivo acciocchè non appaja troppo visibilmente il contrasto; debbono finalmente eseguirsi con esattezza inemendabile, poichè sarebbe strana cosa e ridicola, che il cantore

tore si dimostrasse inesperto nelle cose appunto ch' ei fa col solo ed unico scopo di mostrare la sua perizia.

Se i maestri dell' arte in vece di consultar la moda sempre capricciosa e incostante, o di abbandonarsi allo spirito di partito, che non coglie nel vero giammai, avessero, siccome ho io cercato di fare, fissati i principj analizzando le idee ne' suoi primitivi elementi, da una banda non si vedrebbero essi aggirarsi tastoni dentro al bujo di mille inconcludenti precetti, e dall' altra la musica vocale si troverrebbe in Italia in istato assai diverso da quello che si trova presentemente. Però non diffido, che dal lettore mi venga perdonata la lunghezza dello svagamento in attenzione alla sua utilità.

Dicendo quello, che dovrebber fare i cantori, ho detto appunto quello ch' essi non fanno. Come se avessero in qualche scrittura fatta per mano di notajo rinunziato solennemente al buon senso, così gli vedrete sovvertire e capo volgere ogni parte del melodramma. Il recitativo dove la poesia conserva tutti i suoi diritti, e dove l'imitazione è così prossima alla verità e alla natura, è la parte ch' essi strapazzano più d'

ogni

ogni altra. Ora profferiscono le parole con un certo andamento uniforme e concitato che non a declamazione, o a discorso naturale rassembra, ma a quelle orazioni piuttosto, che i fanciulli sogliono cinguettare presso al loro babbo. Ora adoperano una cantilena perpetua, che annoja insoffribilmente chi ascolta. Ora scambiano la quantità delle sillabe pronunziando breve la lunga, e lunga la breve. Ora si dimenticano nelle fauci o nel palato le finali delle parole profferendole per metà. Ora sconnettono il nominativo dal verbo che gli si appartiene, ovvero una parte dell' orazione dall' altra in maniera che tante volte non si capirebbe punto la relazione frà le parole nè il significato loro, se non venisse in ajuto il libretto per far ciò che faceva il pittore di un castello chiamato Orbaneja rapportato nella storia di Don Quisciotte, al quale, dopo aver dipinta una figura, riusciva tanto fedele l'imitazione che gli abbisognava per esser capito scriver di sotto: *Questo è un gallo*. Nulla dirò della radicale monotonia e della somiglianza perpetua, che s'avverte sostituita a quella varietà d'intervalli e di tuoni, che vi si dovrebbe sentire in ciascun periodo,

anzi in ciascuna sillaba secondo la diversità delle parole, e dei sentimenti. Se qualche differenza vi si osserva, questa consiste solo ne' vizj dissimili di chi gli recita. V'è chi lo dice in confidenza, chi con una confusione che ributta. V'è chi affretta a guisa di chi vuol galoppare, v'è chi mostra una milensaggine che vi par quasi debba convertirsi in ghiaccio prima di finire. Chi sel mangia fra' denti, chi lo canta ridendo. L'uno strilla, l'altro balbutisce, e il terzo scivola.

..... Ille sinistrorsum.
hic dextrorsum
abit, unus ubibis Error.

Ho udito alcuni cantori scusarsi di cantar male i recitativi accagionando i maestri, i quali coi rivolgimenti inaspettati del Basso fanno aberrar la voce in luogo di guidarla. Sarà vero tal volta questo difetto ne' compositori, ma ciò non basta a scolparne i cantanti, che quasi sempre lo cantano male oltre l'inciampar che fanno in mille altri vizj, i quali nulla hanno di comune col movimento del Basso. Passiamo alle arie.

Non negherò già, che se il canto si prende in quanto è la maniera di modificare in mille

gui-

guise la voce col maggior possibile artifizio e finezza, non abbia quest' arte ricevuto degli avvanzamenti prodigiosi in Italia. La leggerezza del clima; il tatto squisito dei nazionali in materia di musica, la lunga abitudine di giudicare e di sentire, la moltiplicità dei confronti, la lingua loro piena di dolcezza e di melodia; la sveltezza e agilità della voce procurata a spese della umanità sono tutte cause, le quali hanno dovuto render gli Italiani altrettanto capaci a perfezionare questa spezie di talento quanto lo erano gli antichi Sibariti nel raffinar i comodi della vita, o quanto le moderne ballerine del Suratte descritte con penna rapida e brillante da uno storico filosofo lo sono nel preparar eruditamente le faccende multiformi della voluttà. Cosicchè l'arte di eseguire le menome graduazioni, di dividere il suono più delicatamente, di esprimere le differenze e gli ammorzamenti insensibili, di colare, di filare, e di condurre la voce; di distaccarla, di vibrarla, e di ritirarla; la volubilità, il brio, la forza, le uscite inaspettate, la varietà nelle modulazioni, la maestria nelle appoggiature, nei passaggi, nei trilli, nelle cadenze, nelle vocalizzazioni, sicco-

me in ogni altro genere di ornamenti; lo stile dilicato, artifizioso, raffinato, sottile, l'espressione talvolta degli affetti più molli condotta fino alla evidenza; sono tutte meraviglie del cielo Italico poste egregiamente in esecuzione da parecchi cantori viventi. Abilità, ch'io riconosco in loro, e la quale tanto più volontieri confesso quanto più sono lontano dal voler comparire parziale od ingiusto.

Dirò di più, che in questa spezie di canto si sono eglino distinti a segno che non solo le nazioni moderne, tra le quali è incontrastabile che nessuna può venire in paragone coll'Italiana, ma porto anche opinione che nemmeno quelle due antiche coltissime la Greca e la Latina pervenissero mai sul teatro all'artifizio e delicatezza di modulazione che si pratica a' nostri giorni. (*)

Ma

(*) Larga messe di dispute è stato fra gli Eruditi il canto drammatico degli Antichi, e come spesso accade fra codesti Messeri, fondate per lo più in pure battologie e questioni di voce nate dal non aver fissate l'idee, nè distinti bene i diversi significati della parola *canto*. Siccome la ricerca può sembrare curiosa e non del tutto aliena dallo scopo di quest'

Ope-

Ma se per canto s' intende l' arte di rappresentar modulando le passioni e i caratteri degli uomini talmente che vi si scorga chiaramente la verità dell' oggetto rappresentato, come debbe

 pur

Opera, così mi lusingo che non isgradiranno i lettori il trovar quì radunato sotto un punto di vista quanto di più verosimile intorno a questo quesito può dirsi, il quale per altro resterà sempre oscuro a motivo delle poche notizie sicure che abbiamo intorno all' economia degli antichi teatri, e la natura intrinseca della loro musica.

Due cose sembrano incontrastabili attesa la moltiplicità degli antichi scrittori, che le confermano. La prima che nella tragedia e nella commedia s' usava una spezie di canto di qualunque natura egli fosse. La seconda che nell' una e nell' altra si ponevano in uso diverse sorta di strumenti musicali. Ma siccome tanto la parola greca *eidin* quanto la latina *canere* le veggiamo adoperate dagli Antichi in un senso troppo generico applicandola essi ora a significar un qualunque lavoro poetico, ora al recitar un poema, ora al declamar uno squarcio d' orazione rettorica, e talora (come ne fa fede Strabone nel libro primo della sua Geografia) al recitare una prosa semplice, così da ciò che, secondo gli Antichi, si cantasse il loro recitativo, niun lume si può cavare per decidere la presente questione, poichè sempre rimane a sapersi in quale significato prendessero eglino

la

pur esser l'uffizio del teatro e d'ogni canto imitativo, in tal caso non se ne sdegnino gl' Italiani se a nome della filosofia e del gusto francamente pronunzio, aver essi, in vece di gio-

la parola *canto*. Lo stesso avviene degli strumenti, coi quali s' accompagnavano presso ai Greci e Latini tante cose che non erano canto nè potevano esserlo (come sarebbe a dire i bandi, le dichiarazioni di guerra, e le concioni al popolo) che l' uso di essi nelle rappresentazioni drammatiche non può servire di pruova esclusiva a stabilire che le tragedie o le commedie fossero in tutto somiglievoli alle nostre opere in musica. Ricorriamo non per tanto ad un esame più decisivo.

Cosa era la Melopea degli Antichi? Prima di rispondere bisogna distinguere tra la Melopea che apparteneva ai Recitanti e quella del Coro. Quella dei recitanti si distingueva in *Diverbio* che corrispondeva al nostro dialogo, e *Monodia* ch' era lo stesso che i nostri monologhi o soliloqui.

I. Tutta la declamazione del *Diverbio* e gran parte della *Monodia* consisteva in una spezie di suono medio, il quale aveva alcune delle proprietà del canto nostro senz' averle tutte, e che nei dialoghi era a quando a quando accompagnata da uno strumento che rimetteva in sesto la voce quando aberrava dalla intonazione. Io non posso diffinire in che consistesse questo suono medio, ignorandosi da noi la vera manie-

giovare alla sua perfezione, guastata, pervertita, e corrotta la musica; non perchè manchi questa di eccellenti qualità, ma perchè ne fanno una pessima applicazione.

---

niera del pronunziare de' Greci e de' Latini, e non essendoci altro mezzo di far capire all' anima una sensazione che la sensazione stessa, ma ch' esso fosse conosciuto dagli Antichi non cel lascia dubitare Marziano Cappella, il quale (*in Nuptiis Philol.*) espressamente lo distingue dal parlar ordinario e dal canto. Cotesta spezie di canto non si capisce facilmente nelle nostre lingue moderne, ma s' intendeva benissimo nella lingua greca, la quale, siccome abbiamo veduto, era talmente accentuata che bastava misurar la prosa col ritmo poetico perchè divenisse cantabile. In fatti Aristosseno dice, che v' era un certo canto proprio del parlare comune, e Dionigi d' Alicarnasso ci assicura che nel linguaggio loro ordinario gli alzamenti e gli abbassamenti della voce sull' accento grave e l' acuto formavano una *Quinta* intiera, e che nell' accento circonflesso composto dell' uno e dell' altro si percorreva due volte la medesima *Quinta*. Presso ai Latini sebbene non avessero lingua tanto bella quanto i Greci, nulladimeno la pronunzia doveva essere assai musicale, come si vede dal gran conto, che facevano degli accenti, chiamandoli così dal canto quasi *ad concentum*, e dai precetti premurosi che davano gli Oratori intorno alle intonazioni della vo-

Diffatti se l'imitazion teatrale si propone due fini, l'uno la rassomiglianza della copia che imita coll'originale imitato, e l'altro la rassomiglianza dei muovimenti, ch'eccita in noi la co-

---

voce. E che questa non sia una semplice conghiettura mia l'arguisco da alcuni testi degli autori antichi che sembrano ammettere manifestamente declamazione diversa dal canto. Cicerone (*de Orat. l. pr.*) parlando dell'esercitarsi che facevano i recitanti della Tragedia nell'arte loro, adopera la parola *declamitant*. Apuleio (*Floridorum lib. I.*) nelle medesime circostanze usa di termine molto consimile *proclamant*, e altrove dice che i tragedianti gridano ad alta voce, e i commedianti parlano in tuono familiare *Comœdus sermocinatur*, *tragœdus vociferatur*. E intorno alle commedie Elio Donato grammatico ne parla in guisa che non si può ragionevolmente dubitare. *Diverbia* egli dice, *histriones pronunciabant*.

Sembra non per tanto poco probabile l'opinione dell'Abbate Dubos, il quale nel terzo tomo delle sue riflessioni sulla Pittura e la Poesia dice che cotesta spezie di declamazione fosse notata coi segni musicali, e prescritta dal Maestro al Cantore. S'egli avesse preso a disaminare più profondamente questa materia avrebbe forse veduto che i tuoni della semplice declamazione non ponno assoggettarsi ad un sistema regolato di note. In primo luogo perchè poche debbono essere l'inflessioni *apprezzabili* capaci d'entra-

re

copia coi muovimenti ch' ecciterebbe l' originale; qual imitazion di natura è mai quella del canto drammatico dove la lontananza che passa tra l' originale e la copia è assai maggiore di quella che

re nel sistema armonico. In secondo luogo perchè non sono esse a bastanza fisse e determinate, e finalmente perchè, ammesso una volta che tutte l' inflessioni sensibili della voce nella semplice declamazione fossero notate, essendo quelle tanto numerose e variate, ne verrebbe in conseguenza che il numero dei segni musicali fosse eccedente, difficilissimo ad impararsi, e pressochè impossibile a ritenersi.

II. In alcuni luoghi sembra indubitabile che la declamazione si cambiasse in un vero canto, o divenisse molto simile ad esso. Che talmente avvenisse presso ai Greci non cel lascia dubitare Aristotile, il quale facendo a se stesso ne' suoi problemi (§. 19 n. 30.) questo quesito. *Per qual ragione il tuono ipodorico ed ipofrigio s' usassero nelle scene, e non s' usassero nel coro?* risponde: *che questi due tuoni sono opportunissimi a esprimere l' agitate passioni, che s' imitano dagli attori in iscena; ma non hanno quella melodia che si richiede nei Cori, i quali possono più facilmente procurarla, parlando sempre posatamente, e per lo più in tuono lamentevole*. E circa i Romani assai chiaramente s' esprime Ovidio colà dove parlando delle allegre occupazioni del popolo che si radunava nei prati vicino al Tevere in certe feste dice che andavano

che passerebbe tra due originali affatto diversi? Qual conformità ritruova l'orecchio non prevenuto dell'uditore tra il sentimento sublime, tranquillo, e profondo che signoreggiava l'anima

---

no cantando tutto ciò che appresero nei teatri, e accompagnandolo coi moti delle braccia

Illic & cantant quidquid didicere theatris,
Et jactant faciles ad sua verba manus.

ma che quel canto fosse come il nostro cioè così sminuzzato, raffinato, e sottile, questo è ciò di cui mi prendo la libertà di dubitare. Mi muovono a farlo due argomenti, i quali al mio parere convincono che la Melopea degli antichi fosse diversa da quella che usiamo in oggi nell'Opera. Ricavo il primo dalla maniera con cui gl' Istrioni recitavano le tragedie. Essi sortivano alla scena con una gran maschera che copriva loro la testa, la quale era chiusa da per tutto se non che verso la bocca s'apriva in una larga fissura chiamata dai Latini *hiatus*. I labbri di detta apertura erano lavorati ora di legno duro, ora d'un osso, ora d'una pietra detta da Plinio *calcophonos*, e tutta la maschera al di dentro era foderata di lame sottili di bronzo o d'altra materia consistente affinchè la voce nel sortir della gola diventasse più forte e più intensa ripercuotendosi in quei corpi elastici, e tutta pelle angustie della fessura ripercotendosi. Talmentechè gli attori tragici mandavano fuori al dire di Cassiodoro (*Epist.* 51 *Lib. I.*) un suono di

ma di Temistocle; allorchè risoluto di morire prima di disonorare la sua memoria, prorompe in quelle inarrivabili parole

Ser-

---

di voce quale non si crederebbe che potesse sortire dai polmoni d'un uomo. Come accoppiar dunque questo romore cupo e spropositato colla pieghevolezza e colle dilicatezze del nostro canto?

L'altro argomento mi vien somministrato dall'illustre Metastasio e da Monsignor Pav in varie lettere scritte al Signor Saverio Mattei Napolitano. Ognuno sa quanto fossero grandi i teatri degli Antichi. Quello di Marcello che conteneva venti mille persone, era uno dei più piccoli a paragone di quello di Scauro dove ci potevano stare da settanta in ottanta mille. In Atene, avvegnachè non fossero così grandi come in Roma, pure erano vastissimi paragonati coi nostri. Quello di Bacco così chiamato per esser vicino al Tempio di cotesta falsa Divinità oltre le rappresentazioni sceniche serviva ancora di luogo ove tenevansi i comizj del popolo, e si deliberava intorno agli affari dello Stato. Ora dalla storia d'Atene sappiamo che le pubbliche deliberazioni non potevano decidersi senza il concorso di sei mille cittadini; dunque il teatro doveva capire questo numero almeno. In tale grandezza la distanza fra gli attori e gli spettatori non poteva a meno di non essere considerabile, nè si comprenderebbe come la voce

po-

Serberò fra ceppi ancora
Questa fronte ognor serena:
E' la colpa e non la pena
Che può farmi impallidir.

e quel

---

potesse pervenire dagli uni agli altri se non si sapessero i mezzi onde si prevalevano per ovviare a questo inconveniente. Aggiungasi, che essendo senza teto, e avendo il suolo tutto sparso d'arena, la voce si disperderebbe in passando, onde non è possibile, che s'adoperasse nel recitare il suono dilicato e fievole dei nostri canti, ma piuttosto una voce vigorosa e fortissima. A quest'argomento rispondono il Signor Mattei nelle citate lettere, e dopo lui l'Abbate Eximeno nell'Opera altre volte citata dell'origine, progressi, e decadenza della Musica, che oltre i teatri grandi e scoperti v'erano in Roma nel tempo del suo gran lusso altri più piccoli, i quali erano coperti, dove il popolo poteva godere, e in fatti godeva di musica più delicata e gentile simile alla nostra. Potevano questi scrittori dir lo stesso d'Atene ove il teatro di Regilla fabbricato a spese del celebre Erode Attico, e il famoso Odeon erano parimenti coperti. Dicono altresì, che anche nei teatri scoperti l'argomento della voce relativamente all'immenso numero delle persone s'infievolisce di molto ogniqualvolta si voglia riflettere che essendo divisi i teatri in varie partizioni, in una delle quali si recitava la commedia, in altra la tragedia, in altra la pantomima, e in altra

si

e quel sentimento medesimo cantato alla moderna, cioè facendo, che Messer Temistocle si diverta per un quarto d'ora in mezzo ai trilli vezzosissimi e alle deliziose cadenze, le quali doveano pur

si tenevano combattimenti di fiere, o corse di cavalli, non era necessario che tutto il popolo godesse d'un solo spettacolo, ma badando chi all'uno chi all'altro, restava appunto per ciascuno quel numero di persone sufficiente a poter sentire la voce degli Attori. Ma questa risposta sebbene pruovi a bastanza potersi dare fra gli Antichi una musica in genere che fosse più artifiziosa e più raffinata, nulla conchiude però per la musica teatrale in ispezie. Gli è vero che si trovavano dei teatri coperti, ma in questi non si recitavano tragedie o commedie almeno nelle pubbliche feste e nelle grandi solennità; erano soltanto destinate ai divertimenti della musica lirica, e qualche volta vi concorrevano anche gli Autori a provare i loro Componimenti prima d'esporli al pubblico giudizio nei teatri grandi, come fecero tante volte Eschilo ed Euripide, Filemone, e Menandro. Che questo fosse il loro uso cel dimostra oltre l'autorità di Plutarco nella vita di Pericle anche il significato della voce *Odeon* che vale lo stesso che *luogo di canto*, imperciocchè ivi si tenevano le pubbliche sfide di musica, alle quali assisteva il fior della Grecia per ottenere il premio del Tripode. Ma rispetto ai teatri grandi la difficoltà rimane sempre la stessa, nè si sciol-

pur convenire maravigliosamente in quella situazione ad un Eroe combattuto? Qual somiglianza corre tra la sorpresa della smarrita Dircea allorchè si confessa priva di senso non che di parole Di-

---

sciolge ricorrendo alla diversità degli spettacoli, che s'eseguivano nel tempo medesimo; imperocchè, sminuendovisi il numero delle persone, non si sminuiva punto la distanza tra il proscenio e i corridori dove sedevano gli spettatori; eccettuati i Senatori, e qualche altra famiglia distinta, che avevano il loro posto più vicino alla orchestra. Nè si chiudeva quel gran vuoto scoperto d'aria, nel quale necessariamente doveano disperdersi gli ammorzamenti della voce in un canto delicato e gentile.

III. Rispetto ai Cori pare bensì che la loro Melopea avesse i caratteri del vero canto I. Perchè si misurava colle note musicali che regolavano i tempi e le cadenze, lo che si chiamava dai Latini *facere modos*, non essendo concepibile che in tanto numero di Cantori si lasciasse all'arbitrio di ciascuno il regolar a sua voglia la voce, altrimenti pattorirebbe dissonanza perpetua. II. Perchè i Cori si regolavano colle leggi della musica lirica, o per dir meglio, essi non erano che una spezie di componimento lirico, che si cantava per istrofi girando attorno alla scena, come si faceva cogl'inni di Pindaro attorno alle Are dei Numi. Ma benchè il genere appartenesse a quello della musica lirica, il canto nondimeno era unifor-

Divenni stupida
Nel colpo atroce:
Non ho più lagrime,
Non ho più voce;
Non posso piangere,
Non so parlar.

e l'interminabile loquacità musicale con cui s' esprime quello stato medesimo obbligando a gorgheggiar con mille semicrome quella, che *non sa parlare*, e facendo or sù or giù rotolare la voce di colei, che *non ha più voce?* Qual rapporto col suono grave e posato, col quale un uomo che fa riflessione alle funeste conseguenze, che arreca l'abbandonarsi agli sregolati suoi desiderj, deve pronunziar le seguenti parole

Siam

---

forme, semplice e sedato somigliante alla nostra musica ecclesiastica, e lontano dai gorgheggi, trilli, e volate che s'usano nell'arie dei teatri moderni, i quali non potrebbero ottenersi da un complesso di persone che cantano insieme. Ed è perciò che Aristotile nel luogo sopraccitato dice, che il Modo ipodorio, e il Modo ipofrigio inducenti pienezza, fuoco e impetuosità non erano a proposito per il coro che usava comunemente del Modo ipolidio uguale per natura e tranquillo.

Siam navi alle onde algenti
Lasciate in abbandono:
Impetuosi venti
I nostri affetti sono:
Ogni diletto è scoglio
Tutta la vita è mar.

coll'enorme guazzabuglio di note onde si vestono esse nel canto uscendo alla fine in un *minuetto*, o in un *allegro*, posciacchè il *minuetto* e l'*allegro* sono, come vede ognuno, il miglior mezzo possibile per enunciare una massima filosofica? Di siffatti solecismi musicali sono piene in tal guisa tutte le Opere moderne, che l'accumulare gli esempj sarebbe, come dice un proverbio greco, lo stesso, che portar vasi a Samo o nottole ad Atene.

Ma l'imitazion che risulta dalla somiglianza del canto colla situazione del personaggio suppone forse troppo di studio e di gusto, perchè deva sperarsi dagli automati canori che si chiamano virtuosi di musica. Vediamo almeno se si trovi un compenso nell'altro genere d'imitazione che nasce dalla convenienza delle parti elementari del canto coi tuoni della favella ordinaria. Allorchè l'uomo parla, il suo discorso

si

si distingue precisamente per la maggior lentezza o rapidità nel profferir le parole o le sillabe, pel grado di acutezza o di gravità che vi si mette, e per la forza o remissione colla quale si notano le inflessioni. A questi trè elementi della voce umana corrispondono altrettanti nella musica. Il tempo esprime la velocità o la tardezza, il muovimento imita l'acutezza o la gravità, il piano e il forte rappresenta il diverso ricalcar che si fa sulle vocali. Ora siccome la natura e la combinazione degli accennati elementi non è sempre la stessa nell'umano discorso, ma variano entrambe secondo l'indole e il grado delle passioni, essendo certo, che l'andamento per esempio della malinconia è tardo e uniforme, quello dello sdegno rapido e precipitato, quello delle passioni composte disuguale e interrotto; così nel canto dovrebbesi in ciascuna cantilena variare il tempo, il movimento e il ritmo musicale secondo l'espressione delle parole, e la natura dell'affetto individuale che si vuol rappresentare; nè passar si dovrebbe dai tuoni più piccoli e bassi ai più alti ed acuti, nè discender poscia da questi agl'imi senza la debita graduazione e verità di rapporto.

Posti siffatti principj mi si dica di grazia qual imitazione, qual convenienza col favellar comune apparisce nel canto moderno, dove a rappresentar affetti e sentimenti contrarj si pongono in opera li stessi capriccj, che dalla plebaglia armonica vengono chiamati ornamenti? Dove in un'aria dolente si frammischian le stesse volate, gruppi, e salti di voce che converrebbonsi ad un'aria concitata? Dove esprimendosi nelle parole un equabil languore mi si salta all'improvviso dal più basso al più acuto scorrendo molte volte tutta l'estension della voce con mille impertinentissimi gruppi di note? Dove nel caldo maggiore d'un sentimento iracondo allorchè il cantore dovrebbe mostrarsi, a così dir, soffocato dalla sua stessa prontezza, si ferma lentamente in un passaggio lunghissimo sfidando ad un combattimento di gola le leccore e i canarj? Dove questa fermata si fa non alla fine d'un periodo o d'una parola, come vorrebbe il buon senso, e il richiederebbe l'inflessione patetica, ma in mezzo ad una parola, o su una vocale staccata dalle altre? Dove il modulatore corrompe i tuoni in maniera a forzà di repliche, di passaggi e di trilli che ove

si

si trattava d'imitar la tristezza o l'odio, mi si sveglia l'amore o la gioja? Dove col trinciar in mille modi e agglomerare la voce si sfigura talmente il carattere degli affetti naturali che più non si conosce a qual passione appartengano, onde ne risulta una nuova lingua, che non intendiamo? Dove non si comprende che vi sia alcun linguaggio articolato, ma un *a* o un *e* che corrono precipitosamente per tutte le corde e per tutte le scale applicabili egualmente a parole ebraiche o latine che alle italiane? Dove all'aria stessa cioè alla stessa passione che conserva la tinta e il colore medesimo si dà tutte le volte che si torna da capo un tuono affatto diverso cambiando il tempo, il movimento, e il ritmo quantunque il cambiamento non abbia punto che fare col Basso e coi violini? Dove troncando a mezzo il senso delle parole e lo sfogo degli affetti attende tal volta che finisca l'orchestra che dia tempo ai polmoni di raccoglier il fiato per eseguire una cadenza? Dove per il contrario s'impone silenzio alla orchestra, dando luogo al maesrro che levi la mano dal cembalo, e che pigli tabacco, mentre il cantore va follemente spasseggiando sen-

za disegno per un diluvio di note? Dove questi si prende ad ogni passo la libertà d'uscire da ciò che gli prescrive la composizione costringendo l'orchestra a seguitarlo negli sciocchissimi suoi ghiribizzi? Dove in luogo che gli strumenti imitino la voce, è piuttosto la voce umana quella che prende tal volta a gareggiare cogli strumenti chiamando con eccesso di stolidezza a singolar tenzone ora una tromba, ora un violino, ora un corno da caccia? Oh! che sì che Giovenale nel vedere la strana violenza che fanno i cantori al senso comune avrebbe avuto ragion di esclamare *Quis tam ferreus ut teneat se?* Che sì che l'aveva quel francese autore d'un poema sulla musica allorchè disse parlando della Italia

Orgueilleuse Ausonie, il le faut declarer
A la honte d'un art que l'on doit reverer
Mille insectes maudits, dont tes villes abondent
De leurs sons venimeux de toutes parts t'inondent:
Par un nombre d'Auteurs de nos jours redoublè
Je vois sous leurs fureurs tons pays accablè. (*)

Ep-

(*) *La Musique* Epistola in versi divisa in quattro Canti Chap. 3. inserita nel libro, che ha per titolo *Les dons des Enfans de Latone.*

Eppure (mi sento opporre da più d'uno) le vostre invettive sono altrettanti colpi dati al vento; poichè o imiti il canto, o non imiti la natura, sia esso, o non sia conforme al senso delle parole certo è, che piace generalmente sul teatro, e che le arie cantate con le stranezze e le inverosimiglianze, contro alle quali vi scagliate sì fieramente, sono quelle appunto, che riscuotono i maggiori applausi, e che svegliano costantemente l'ammirazione del popolo. Una delle due cose adunque vi fa di mestieri accordare: o che le orecchie del Pubblico non sono giudici in fatto di musica, lo che sarebbe un paradosso, o che i vostri sognati rapporti fra la rappresentazione e il rappresentato non sono punto necessarj a produrre l'effetto.

Ecco l'universale ma puerile sofisma, il quale ridotto in massima dalla ignoranza, e avvalorato da uno spezioso pregiudizio è quello, che cagiona l'esterminio di tutte le belle arti. E quando mai, replicherò io a codesti fautori della irragionevolezza, e quando mai fu costituito il popolo per giudice competente del gusto ove si tratta di arti o di lettere? Da qual sovrana decisione, da qual tribunale emanò un'autorità

così destruttiva dei nostri più squisiti piaceri? Il popolo può giudicare bensì del proprio diletto e compiacersi d'una cosa piuttosto che d'un'altra, nel che i filosofi non gli faranno contrasto, ma non è, nè può esser mai giudice opportuno del Bello, il quale non viene così chiamato quando genera un diletto qualunque, ma allora soltanto che genera un diletto ragionato figlio della osservazione e del riflesso. Il piacere, che gustan nel canto moderno coloro che nulla intendono, non è altro che una serie di sensazioni materiali, a così dire, e meccaniche prodotte unicamente dalla melodia naturale inerente ad ogni e qualunque tuono armonico, e che si gode ne' gorgheggi d'un rossignuolo al paro che nella voce d'un cantore. E se di questo solo piacere si parla, e di questo si contentano, e per questo solo vanno al teatro, appiglinsi eglino pure alle decisioni del volgo, che io non m'oppongo. Ma oh bellezza sovrumana della musica! Oh imitazione figlia del cielo! Io non mi presento inanzi al tuo altare con sì umili sentimenti. Allorchè vado al teatro per tributarti un omaggio d'adorazione, io porto meco la non ignobil superbia d'

esser

esser uom ragionevole, e di voler conservare fin nell' esercizio della mia sensibilità i privilegj della mia natura. Io chieggo prima da te, che, trasportando nel Falso le sembianze del Vero, tu mi seduca e m'inganni; che porti l' inganno e la seduzione al maggior grado possibile; che mi facci pigliar un inconsistente aggregato di suoni pei veri gemiti d'un mio simile, e che mi costringa a correre, come un altro Enea, per abbracciar il fantasma di Creusa in vece del suo corpo. Tu devi poscia chieder da me, che svanita che sia l' illusione, io seguiti ancora a godere della compiacenza riflessa di essere stato ingannato; che ammiri la possente magia dei suoni che pervennero a farlo; che paragoni que' punti di rassomiglianza col vero onde trasse origine il mio delizioso delirio; che sillogizzi comparando la voce che cantò colla passione o l' idea che voleva rappresentarmi; e che simile all' Adamo introdotto dal Milton, dopo aver vagheggiata in sogno la bellissima sconosciuta immagine della futura compagna, confronti poi svegliato a parte a parte nell' originale il vivace lume degli occhi, l' oro dei capegli, le rose delle labbra, il latte della

morbida carnagione, e la tornita perfezion delle membra.

Giudice non per tanto del Bello solo è chi ad un tatto dell'anima squisito e pronto accoppia una robusta facoltà pensatrice, chi comprende ad un tratto la finezza non meno che la moltiplicità delle relazioni fra gli oggetti del gusto, chi sa dedurre da un principio sicuro una rapida serie di legittime conseguenze, in una parola chi porta in teatro o su i libri una mente illuminata non disgiunta da un cuor sensibile. Senza l'una e l'altra di queste doti tanto è impossibile il parlar aggiustatamente in materie di gusto quanto lo sarebbe ad un cieco nato il giudicar dei colori. Ma come attender tante e sì difficili qualità da un Pubblico per lo più ignorante o distratto, il quale, siccome vede spesso cogli altrui occhi, e sente colle altrui orecchie, così gusta non poche volte coll' altrui sensazione e non colla propria? Come sperarle da un udienza, che va alle rappresentazioni drammatiche collo spirito medesimo che anderebbe ad una bottega da caffè, ad una conversazione, o ad un ridotto, cioè per ispendesvi quattr' ore in tutt'altro esercizio che in

quel-

quello di arricchire la sua testa d'idee e il suo cuore di sentimenti? Come crederle in una union di persone, le quali per lunghissima e non mai smentita esperienza veggonsi applaudir sempre al cattivo e trascurar il buono? Correre in folla ai mostri chiamati tragedie del Ringhieri mentre lasciano solitarie sulle scene la sublime Atalia e la patetica Alzira? Deliziarsi estremamente con Arlecchino o Tartaglia, e sbadigliare alla rappresentazione del Misantropo? Tacciar di sforzato e seccagginoso Moliere, e poi commendare i ... Nomi illustri ch'eravate per sortire dalla mia penna, la mia pietà vi risparmia! Un avanzo di compassione, che pur mi resta, mi consiglia a non privarvi del dolce inganno in cui vi tiene la vostra vanità, e a lasciarvi godere di quelli stolidi applausi, che sono l'unica ricompensa delle vostre comiche inezie.

Mi si dirà, che il quadro da me abbozzato comprende il volgo soltanto, non già il Pubblico signorile e rispettabile, che forma per lo più l'udienza dell'Opera. Nulladimeno a rischio di passare, per un Quakero della Pensilvania, o per un non ancora civilizzato Pampa del Paraguay, io ripiglierò francamente, che,

ove

ove si tratta di pronunziar un fondato giudizio su ciò ch'è Bello nelle arti rappresentative, quel Pubblico *signorile* e *rispettabile* non differisce poco nè molto dal volgo. Sì; volgo è in materia di spirito la massima parte delle vezzose dame e dei brillanti cavalieri, ai quali

La gola, il sonno, e l' oziose piume,

l'occupazione importantissima di amoreggiare, o la più importante ancora del giuoco o degli abbigliamenti, o il trasporto pei cani o pei cavalli maggiore tal volta di quella che hanno pe' i loro simili, o il frequente e piacevole conversar coi buffoni non lasciano loro nè il tempo necessario ad istruirsi, nè l' abitudine di riflettere, sebbene non tolgan loro per lo più la prosunzione di decidere. Volgo è la massima parte delle persone civili che frequentano il teatro o per le stesse cagioni che i precedenti, o perchè gli affari urbani o domestici, o lo studio ad altre cose rivolto non concedono loro l' agio d' attendere a così delizioso pascolo della sensibilità. Volgo è nelle cose musicali quella razza di sapienti accigliati e malinconici che stampano su tutti gli oggetti l'impronta del loro carattere, e che fatti per abitar piuttosto il

mon-

mondo di Saturno che il nostro si stimerebbono rei di lesa gravità letteraria permettendo, che la mano incantatrice delle Grazie venisse tal volta a vezzeggiarli. E volgo è ancora l'aggregato degli uditori maggiore assai di quello, che comunemente si crede, i quali indifferenti per natìa rigidezza d'orecchio al piacere della musica, e disposti a pesar sulla stessa bilancia Gluck e Mazzoni, Pugnani e un dozzinale suonator di festino potrebbero interrogati sul merito degli attori rispondere come fece quel Bolognese, che trovandosi in Roma in una veglia presso ad un tavolino dove giuocavano certi Abbati di condizione sconosciuti a lui, e insorto fra i giuocatori un litigio intorno ad una giuocata, cui egli non aveva potuto badare per aver dormito fino a quel punto, richiesto all improviso da un Abbate *Che ne dice ella, signore? Chi crede abbia il torto fra noi?* rispose con faceto imbarazzo *Ah! sì, sì. Dice bene V. S. Illustriss. tutti hanno ragione egualmente.*

Che se a questa classe voglionsi aggiugnere gli ippocriti di sentimento, quelli cioè che affettano di provar diletto nella musica per ciò

solo che stimano esser proprio d'uomo di fino gusto il provarlo: se noveriamo anche i molti, che invasati dallo spirito di partito commendano non ciò che credono esser buono, ma quello soltanto che ha ottenuta la lor protezione; se vorremo separare i non pochi, che essendo idolatri di un solo gusto e di un solo stile circoscrivono l'idea del Genio nella esecuzione di quello, e rassomigliano a quel capo dei selvaggi, il quale stimando esser le sue campagne il confine del mondo, e se stesso l'unico sovrano dell'Universo, esce ogni mattina dalla sua capanna per additar al Sole la carriera che dee percorrere in quel giorno; si vedrà, che alla fine dei conti quel gran Pubblico *signorile* e *rispettabile* si risolve in un numero assai limitato di uditori, che capaci siano di giudicare direttamente. E questi assai lontani dall'incoraggiare coi loro applausi i pregiudizj dominanti sono anzi della mia opinione, e se ne dolgono apertamente della decadenza della musica, e inveiscono contro i musici e i cantori che l'hanno accelerata.

Coloro poi che dal piacere del volgo traggono un argomento per conchiudere che ad eccitar l'in-

l' interesse che può esservi nella musica nulla vaglia la connessione fra le parole e il canto, cadono a un di presso nello stesso sofisma di quei pseudofilosofi, i quali perchè lo sfogo materiale dei sensi nell'amore viene accompagnato da voluttà, pretendono che niun'altra cosa debba pregiarsi in quella passione fuorchè la voluttà momentanea. Questi insensati discepoli di Aristippo mostrano d'ignorare che i diletti meccanici dell'amore si riducono pressocchè al nulla qualora manchino loro l'influenza della immaginazione, o l'energia del cuore, o l'entusiasmo generato dalle qualità morali. Quelli non capiscono, che il piacere sensitivo ed esterno che producono i suoni sull'uomo considerato semplicemente come una macchina fisica organizzata per riceverli, non è per alcun verso paragonabile con quell'altro diletto più intimo che producono nell'uomo morale, cioè nell'uomo considerato come un essere capace di conoscere la simpatia di certi suoni con certe affezioni dell'anima, e di prevalersi di siffatta cognizione per metter in esercizio le proprie passioni. Cose tutte che non ponno provenire da una serie indeterminata di suoni, ma dalla determi-

minazione bensì che ricevono essi suoni dalle parole, le quali, facendo vedere la dipendenza in cui sono gli uni dalle altre, eccitano le stesse idee e i movimenti stessi ch'ecciterebbe la presenza degli oggetti rappresentati. Perciò Sant' Agostino definì la musica *l' arte della modulazion convenevole*, e Platone comparò la poesia separata dal canto ad un volto che perde la sua beltà passato che sia il fiore della sua giovinezza (*a*). Lo stesso filosofo parlando della corruttela dell' antica armonia e dell' antico teatro attribuisce l' una e l' altra alla debolezza de' poeti e dei musici, che presero per regola del Bello nelle due facoltà il piacere del volgo trascurando quello dei più saggi (*b*). Un altro Scrittore non minore di lui concorre nella stessa opinione deducendo apertamente la perdita della musica, come ancora delle virtù politiche in Atene, dall' aver tolto di mano alle persone di miglior qualità le arti ginnastiche e le musicali conferendone al popolo l' esercizio e il profitto (*c*). Due autorità così rispettabili avvalora-

(*a*) De Republica lib. 10. (*b*) De Legibus lib. 3.
(*c*) Senofonte nel Discorso sulla Repub. di Atene.

lorate da una costante esperienza bastano a dileguar pienamente un sofisma, che può chiamarsi l' ancora della speranza per gli ignoranti.

Che poi mancando nel canto moderno le due spezie d'imitazione esposte di sopra debba altresì mancare la terza che deriva dalla somiglianza dei movimenti che sveglia in noi la copia coi movimenti che sveglierebbe la presenza dell'originale rappresentato, non occorre fermarsi a lungo per provarlo. Imperocchè egli è certo, che altra via non hanno le arti rappresentative per commuoverci agli affetti se non quella di colpir la nostra immaginazione nel modo stesso che la colpirebbero le cose reali e per gli stessi mezzi; onde se con altri stromenti viene assalita, o le si parano avanti idee in tutto contrarie a quelle delle cose, non è possibile a verun patto eccitare la commozione. Perlochè avendo fatto vedere, che la musica vocale non corrisponde al suo oggetto, e che le volate, i trilli, le vocalizzazioni, e le cadenze, e i lunghi passaggi che costituiscono il principale abbellimento del canto moderno, non rappresentano i moti di veruna passione,

ne, resta (se mal non m'avviso) dimostrata abbastanza la sua incapacità nel muover gli affetti.

Quindi si può render ragione della osservazione fatta prima in Inghilterra dal Gregory (*a*) poi di nuovo in Italia dal più volte lodato Borsa, (*b*) cioè che prendendo a legger Metastasio, a fatica si può lasciar dalle mani per l'impazienza in cui siamo di vedere il fine di qualunque sua tragedia; tanto ci intenerisce, attacca, e sospende la sua lettura; ma sentitolo cantare in teatro dai Virtuosi restiamo indifferenti, nè ci sentiamo punto rapire dall' interesse o dalla curiosità. La qual cosa non altronde deriva se non da ciò che il canto drammatico colle sue stranezze e inverosimiglianze sfigura in tal modo il senso delle parole, che tolta ogni connessione colla poesia, altro non rappresenta fuorchè un quadro arbitrario e in tutto diverso. Quindi la contraddizione con noi medesimi e colla nostra sensibilità in cui ci pone

(*a*) Essay sur le moyen de rendre les facultés de l'Homme plus utiles à son bonheur.

(*b*) Sulla musica imitativa dell' opera Lettera 1.

ne il canto; poichè essendo certo che appena avremmo potuto frenare le lagrime per la compassione se fossimo stati presenti all'*addio* di Megacle e alle smanie di Timante, noi sentiam pure modular sul teatro il medesimo *addio* e rappresentar quelle smanie stesse non solo senza piagnere, ma sbadigliando, o ridendo, o facendo qualche cosa di peggio. Quindi la sorpresa mista di sdegno, colla quale uno straniero nuovo alle impressioni riguarda l'insulto che si vuol fare alla sua ragione dandogli ad intendere, che i soli italiani hanno colpito nel segno, e che ad essi unicamente appartiene il conservar il deposito della bellezza musicale; asserzione, che vien provata da loro esagerando i pregi di questo brillante spettacolo, ma che resta subito smentita dall'intimo sentimento di chi gli ascolta, poichè in vece della sublime illusione che gli si prometteva, in vece di trovar quel congegnamento mirabile di tutte le belle arti, che dovrebbe pur essere il più nobil prodotto del Genio, altro egli non vede nell'Opera fuorchè una moltitudine di personaggi vestiti all'eroica, i quali vengono, s'incontrano, tengono aperta la bocca per un quarto

 d'ora,

d'ora, e poi partono senza che lo spettatore possa capire a qual fine ciò si faccia, riducendosi tutto, come l'universo nel sistema di Leibnitzio, a pure apparenze o prestigj. Quindi l'incertezza e varietà con cui si giudica d'una stessa composizione o d'un'aria, poichè non trovandosi un rapporto esatto fra l'imitazione e l'oggetto imitato, il pensier musicale dell'aria non meno che la sua esecuzione restano applicabili a cento cose diverse; dal che avviene, che il gusto dello spettatore abbandonato a se stesso ora fa l'applicazione in un modo, ora in un altro, e diversamente in ognuno.

La riflessione ultimamente accennata potrebbe, se mal non m'appongo, sparger qualche lume sul quesito, che ho udito farsi da molti, onde tragga origin cioè la rapidità con cui si succedono i gusti nella musica, i quali si cambiano non solo da secolo a secolo, ma da lustro a lustro, e perchè siffatti cangiamenti siano più visibili in essa che in qualunque altra delle arti rappresentative. Io non posso trattenermi a dir tutto ciò che mi somministrerebbe un argomento così fecondo, il quale non potrebbe trattarsi a dovere senza lo scioglimen-

to di molte questioni preliminari. Converrebbe cioè prima di tutto sapere se vi sia un genere di musica assoluto e universale, che debba piacere ugualmente in tutti i tempi; e presso a tutti i popoli della terra: se il diletto, che genera la musica sia un diletto di educazione e fattizio, oppure inerente all'azione intrinseca di quell'arte: se il carattere vago e arbitrario, del quale vien rimproverata la musica, sia peculiare della nostra oppure di ogni altra musica conosciuta finora: se il fondamento di tale accusa si debba ripetere dall'armonia o dalla melodia ovvero dall'una e dall'altra: se consista nell'uso che si fa delle consonanze o nella illimitata licenza che si prendono i musici nell' adoperare le dissonanze: se provenga dalla mancanza in natura d'un suono generatore fisso e determinato che possa riguardarsi come principio inalterabile degli altri suoni: se la perdita della prosodía poetica possa aver contribuito a render l'azione della musica vaga ed incerta: se vi sia probabile speranza di dare una maggiore stabilità e fermezza ai gusti musicali ec.

Dirò soltanto, che la varietà delle opinioni e

il rapido loro cangiamento nasce dal principio medesimo, che fece degenerar il teatro italiano nel secolo scorso. Il maraviglioso introdottovi non rappresentando alcun Essere conosciuto in natura, nè apportando seco alcun modello reale, al quale potesse rifferirsi dallo spettatore, prese quella forma e travvisamento, che vollero dargli la svogliatezza, l'immaginazione, e il capriccio. Così nel canto moderno mançando la verità della espressione perchè le modulazioni imitative sono troppo lontane dalla natura, altro diletto non resta se non quello che viene dal gradevole accozzamento dei suoni diretti non già a significar un pensiero, o ad eccitar una determinata passione, ma a piacere all'orecchio colla loro varietà e successione. Quindi non e da maravigliarsi se l'uditore, il quale prende i suoni per se stessi, e non per quello che rappresentano, cerca appunto nella diversa combinazione di essi quel piacere, che non può ricavare da una poco intesa e mal conosciuta imitazione. E siccome dicesi a ragione che una è la strada della verità e quella dell'errore moltiplice, così, posta la disconvenienza delle modulazioni cogli oggetti naturali, ne vengono in

con-

conseguenza la necessità di cambiarle sovente per non infastidir l'uditore, la tortura che si danno i cantori per trovar cose che lusinghino le orecchie colla lor novità, e la varietà de' gusti che da ciò ne risulta. Non avviene talmente nelle altre arti rappresentative come sono la scultura, la pittura, e la poesia, o almeno non avviene così frequentemente, perocchè in esse l'oggetto, cui si rapporta l'imitazione, è più vicino, e le relazioni sono più chiare, onde il gusto può aver un fondamento meno arbitrario. Della bellezza della Venere de' Medici non meno che della perfezione del Misantropo di Moliere io giudico per la comparazione cogli oggetti, che mi cadono sotto gli occhi. La proporzione fra le membra, la dilicatezza dei tratti, la bocca, le braccia, le mani, ciascuna parte in somma ha degli originali nella società che servono, a così dire, di puntelli al comun paragone, come l'hanno parimenti, e assai spesso, i caratteri di Climene, di Alceste, di Filinto, di Trissotino, di Vadio, e gli altri che si trovano in quella inimitabil commedia. Poco ci vuole a ravvisarli e non molto a farne il confronto. Ma nella musica, mercè

al soverchio raffinamento, cui si è voluto condurla, la verità della espressione è così poco adattata alla capacità della maggior parte, così poco riconoscibile l' imitazione, che necessario è, che ondeggi anche il gusto fra tanti e sì discordi giudizj. Però mentre l' Apolline di Belvedere, il Laocoonte, e l' Ercole servono di modello tuttora agli Statuarj dopo tanti secoli; mentre la Venere di Tiziano, il S. Pietro di Guido, e la Madonna del Correggio riuniscono concordemente i suffragi de' pittori; mentre un frammento di Saffo, un'oda di Orazio, una elegia di Tibullo, un idilio di Teocrito, un' ottava d' Ariosto e di Tasso, un sonetto di Petrarca, le lagrime di Priamo inginocchiato avanti Achille, l'episodio della morte d' Eurialo nella Eneide, si gustano pure, e s' assaporiscono perchè spirano ancora la lor primitiva freschezza; niuna composizion musicale, niuna cantilena è, non dirò dei greci o dei latini, ma nè meno dei moderni da Guido Aretino fino al principio del nostro secolo, che si conosca, non che s'imiti sul teatro o in chiesa dai maestri o dai dilettanti. Le composizioni stesse dei primi maestri del nostro secolo sono oggimai divenute anti-

ca-

caglie, non piacendo altro che lo stile dei moderni cantori, il quale nel giro di pochissimi anni dovrà cedere anch'esso ad un nuovo gusto, che dee succedere sicuramente. Ed ecco un motivo di più della diversità delle opinioni in questo genere, il non rimanere cioè alla posterità un classico esemplare, che fissi immobilmente lo studio dei giovani, perchè dipendendo in massima parte la bellezza del canto dalla maniera di eseguirlo; questa non può conoscersi fuorchè nella viva voce del cantore. Morto ch'ei sia, il voler giudicare del suo merito dagli scritti, che restano, è lo stesso che giudicare delle bellezze di Elena sul suo cadavero. Così che niente v'ha di più inutile che il voler risapere lo stile di Egiziello, di Bernacchi, di Farinello, o di Buzzoleni da qualche composizion musicale publicata da essi. La mano del tempo, che stampa orme profonde di distruzione sù tutta la natura, perdona molto meno ai suoni rapidi e fuggitivi, e il canto prodigioso di quei cantori simile nella incostanza all'elemento dove fu generato dopo aver eccitata una serie di sensazioni transitorie al paro di lui andò a perdersi fra

le infinite passaggiere vibrazioni, che prodotte a vicenda e cancellate dall' urto de' corpi sonori rimasero inerti alla fine e mutole nell'abisso del nulla.

Con ciò si risponde all'obbiezione di coloro, i quali vedendo che le arie de' trapassati maestri riescono fredde e disanimate quando s' eseguiscono col metodo moderno argomentano che la musica della nostra età è superiore di molto a quella degli altri tempi. Non vogliono riflettere, che la più bella musica del mondo diventa insipida qualora le manchi la determinata misura del tempo e del movimento, che troppo è difficile conservar l' uno e l' altro nelle carte musicali prive dell' ajuto del cantore e della viva voce del maestro, che in quasi tutte l'arie antiche abbiamo perduta la vera maniera d' eseguirle, onde rare volte avviene che il movimento non venga alterato o per eccesso o per difetto, e che il gusto del cantore che s' abbandona a se medesimo nell' atto di ripeterle non può a meno di non travvisarle a segno che più non si riconosca la loro origine. Quindi a molti in Francia è venuta in pensiero la necessità d' nn cronometro, ovvero sia

pen-

pendolo destinato a misurar esattamente i movimenti nella musica; il quale al vantaggio di regolare anche nelle arie che si cantano in teatro la voce del cantore colla natura del suo movimento e col numero delle vibrazioni acciocchè regni tra l'orchestra e lui quella unione che vi si vede troppo soventemente mancare, aggiungerebbe l'altro di potersi col suo mezzo trasmettere ai paesi lontani e alle future età il preciso grado del movimento con cui furono eseguite. Laffilard ne' suoi *Principj di Musica* dedicati alle Dame Religiose avea posto alla testa di tutte le arie altrettante ziffere, ch' esprimevano il numero delle vibrazioni del suddetto pendolo durante ciascuna misura. (*)

Mio desiderio sarebbe di poter pubblicamente render giustizia in questo luogo a quei cantori viventi, che scevri del contagio comune ci porgessero altrettanti esemplari imitabili del vero canto drammatico. Ma l'austera verità, alla quale fa d'uopo che un autore sacrifichi fino ai primi movimenti d'un cuor sensibile, mi trattiene dal farlo. No: avvenga che molti sia-

(*) Veggasi Diderot *Observations sur le Chronometre*.

siano i cantori da me sentiti in Italia creduti bravissimi (e che sono tali secondo l'idea che si ha comunemente della bravura) non ho trovato neppur un solo, il cui canto non sia più o meno imbrattato dei vizj esposti nel presente capitolo. Vi saranno al certo delle eccezioni a questa regola, ma non le conosco. Trovandosi tutti lontani dal retto sentiero, la maggior grazia che può loro farsi è quella di giudicarli per approssimazione. Tra gli altri molto si parla di Marchesi e di Pacchierotti, i quali con istile e gusto diverso tengono divisi ancora i giudizj del Pubblico. Non è di mia competenza il decidere, ma se le descrizioni fattemi della loro maniera di cantare non sono state alterate, se le idee universali del Bello non mi tradiscono, se l'amore del semplice, dell'appassionato, del vero non m'hanno incallito l'orecchio contro le seduzioni di uno stile pieno di artifizio e di sorpresa, Pacchierotti, oh patetico Pacchierotti! quantunque il tuo rivale ti superi in molte qualità brillanti, tu saresti il solo Genio vivente, cui cingerei le chiome del vivace alloro onde l'antica Grecia coronava le statue d'Arione e di Tamiri.

CA-

CAPITOLO DECIMOQUINTO.

Terza causa. Abbandono quasi totale della poesia musicale. Esame de' più rinomati poeti drammatico-lirici dopo il Metastasio. Stato dell' Opera buffa.

Le scienze, che hanno per oggetto la ricerca del Vero, e le facoltà, che hanno per fine il perfezionar il gusto, corrono, allorchè vengono coltivate in una nazione, delle fortune affatto diverse. Le prime, qualora siasi trovato il vero metodo di studiarle, e si seguiti a mantenerlo, acquistano maggiori progressi a misura, che maggiore è il numero degli studiosi, che le coltivano; imperocchè dipendendo l'avvanzamento di esse o dalla moltiplicità e verificazione de' fatti replicati, o dalle deduzioni che si cavano da un principio riconosciuto come incontrastabile, tutti sono in istato di rilevare l'esattezza di quelli, e d'aggiugnere loro maggior lume colle proprie scoperte, come molti possono ancora far una convenevole applicazione di questo. L'algebra dunque, la geometria, la nau-

nautica, l'idrostatica, l'astronomia, la medicina, la fisica, e le altre scienze consimili colà si veggono maggiormente avvanzare e fiorire dove lo studio è più universale, i tentativi più costanti e più frequenti, e la libertà nell'opinare è meno ristretta. Debbonsi non ostante escludere da questa regola la teologia e la metafisica. La prima, perchè appoggiandosi principalmente sull'autorità e sul positivo, qualora si slontani da quei due punti polari, va a rischio di smarrirsi per via o di sfasciarsi in un laberinto di diverse opinioni contrarie non meno al conseguimento del Vero che ai vantaggi della religione. La seconda, perchè pochi essendo i principj veri su i quali s'appoggia, e dipendendo in parte dalle nozioni di certe idee oscure di sua natura non ancor definite, nè da tutti universalmente accettate, non può far di meno che non divenga arbitraria e vaga nelle sue conseguenze. Ond'è, che la regione de' metafisici è per lo più la regione degli errori, e che per ogni spirito ben fatto l'annunziargli un nuovo sistema in quella scienza non è diverso dal proporgli una nuova modificazione di falsità.

Nel-

Nelle facoltà, che hanno per oggetto il Bello, avviene l'opposto che nelle scienze. In queste l'arte di riuscire dipende tanto dalla particolare organizzazione di chi le coltiva, dal maggior o minor grado di sensibilità e di fantasia, dall'attuale disposizione di coloro che ricevono le impressioni, e dalle idee dominanti in una nazione o in un secolo; le relazioni loro sono così fine, così complicate, così difficili; la natura ch'esse prendono a imitare si ripiega, s'asconde e si mostra in sembianze così differenti or nel morale or nel fisico secondo le abitudini, gl' interessi, le passioni, i climi, e i governi che a superare cotanti ostacoli non basta un talento mediocre, ma vuolsi tutta l'estensione e l'energia del Genio. Però mentre un uomo di mente assai limitata può colla fatica e lo studio aggiugner qualche particella di più alla massa generale del sapere nelle scienze naturali, e distinguersi per questo mezzo dagli altri, nessun ingegno di bassa lega per quanta cura ei ponga nell'esercitare le facoltà che riguardano il Bello otterrà giammai i suffragj del Pubblico, perchè non sarà trovato capace di poterle promuovere una sola pedata. Ed ecco il

fon-

fondamento della massima di Orazio colà dov' ei dice, che nè gl'Iddj, nè gli uomini, nè le colonne permettevano a' poeti di essere mediocri. (*)

Ora i sommi Genj sono assai rari in qualunque genere. Tal volta molti secoli scorrono senza che la Storia possa annoverarne uno solo. La pianta dell'aloè, che sta cent' anni a germogliare, altri cento a rinvigorirsi, e un secolo poscia fino al suo dicadere è in generale l'emblema dell'origine, progressi, e annientamento delle arti del gusto, e di coloro che le perfezionano. Qualora suppongasi non pertanto che la loro coltura diviene comune in un popolo, questa supposizione non può andare disgiunta dal sospetto della loro mediocrità, perocchè abbandonate fra le mani del volgo, o trattate da ingegni inferiori incapaci di sollevarsi fino a quell'altezza che richiede la loro natura, non può far di meno che non divengano triviali anch' esse, e che non contraggano la

(*) . . . . *Mediocribus esse poetis*
Non Dii, non homines, non concessere columnæ.
Arte poetica.

la picciolezza e i pregiudizj di chi a dispetto pur di Minerva le vuol coltivare. In tal caso le arti e le belle lettere sono come i vaghissimi colori dell'Iride allorchè si riguardano a traverso d'un prisma non ben dirozzato.

Ecco appunto lo stato in cui presentemente si trova la poesia italiana. Una folla di poeti, i quali, per valermi d'una espressione di Agnolo Poliziano, nascono in Italia all'usanza dei funghi, piove ogni giorno sulle pazientissime orecchie del Pubblico un diluvio di canore inezie, di sonetti e di canzoni, ch'essi hanno la temerità di chiamare anacreontiche, petrarchesche, o pindariche, quantunque convenga loro siffatta appellazione colla stessa giustizia a un dipresso che convengono ad alcuni Principi Asiatici i titoli, che scambievolmente si danno di signori del corno della Luna, o di dominatori degli Elefanti. Non potendo più applicarsi con frutto la più deliziosa fra le arti d'imitazione ai grandi oggetti della morale, della legislazione e della politica, come si faceva dai greci, nè trovandosi oggimai animata da quello spirito vivificante, che seppero in essa trasfondere i Danti, i Petrarca, i Tassi, gli Ariosti, e i Me-

Metastasj, si vede in oggi ridotta la meschinella a servir di patuito insignificante complimento per ogni più leggiera occasione di sposalizio, di monacazione, di laurea, di nascita, di accademia, e di che so io, senza che altre immagini per lo più ci appresenti fuor di quelle solite della fiaccola d'Imeneo che rischiara il sentiero alle anime degli eroi, i quali attendono impazienti lassù nelle sfere il felice sviluppo del germe, o di quel cattivello d'Amore, che spezza per la rabbia lo strale innanzi alle soglie, che chiudono la bella fuggitiva, o di Temide, che avvolta in rosea nuvoletta fa trecento volte per anno il viaggio dell'Olimpo fino al collegio dei dottori a fine di regalare la bilancia e la spada a saggio ed avvenente garzone, o della povera Nice, cui si danno dagli amanti più epiteti contradditorj di pietosa e crudele, d'empia e benigna, di fera e di scoglio, di Medusa e di Aurora, d'angioletta o di tigre che non iscagliò contro a Giove il famoso Timone nel dialogo di Luciano. Immagini tutte, le quali benchè fossero belle nella loro origine, e capaci di produrre un piacere inaspettato allorchè aveano il pregio della novità; sembrano

So-

Sogni d' infermi e fole di romanzi,
ora che lo spirito non rigusta più nè il diletto che nasce dalla sorpresa, nè quello che viene dal riflesso della loro convenienza. Da ciò deriva lo spirito d'imitazione e il ricopiarsi l'un l'altro necessario nella massima parte perchè la massima parte scarseggia di ricchezze proprie. Da ciò ancora la monotonia di pensare e di scrivere, dalla monotonia la servilità, da questa il languore, e non molto dopo il tedio dei lettori sensati, che compresi da giustissimo sdegno condannano al ben meritato avvilimento l'arte e gli artisti, gli accademici e le accademie, le lodi e chi le dispensa. (*)

 Tra

(*) Degli elogj italiani ridotti a sonetti dice con molta grazia il celebre francese Signor Thomas nella sua storia degli elogj cap. 39. *Sono in materia di lodi la moneta corrente del paese. Ogn' uno la vende, la dona, la compra, o la riceve. Di tali generi di lodi ve ne sono per tutti gli uomini, e per tutti gli eventi. Si lodano con sonetti un villano, un principe, un poeta, un frate, una dama, e un sarto. Tali sonetti eternamente ripetuti ed eternamente obbliati cadono gli uni sugli altri, come la polvere sopra le strade ove si cammina senza che tali elogj facciano nè piccoli nè grandi più di quello che sono coloro che* gli

Tra i generi però della poesia niuno v' ha più vilipeso e negletto che il dramma musicale. E' cosa da stupire la contraddizione degli italiani in questo punto. Mentre tanto si deliziano nello spettacolo, mentre si vantano di essere quei fortunati coltivatori, che l' hanno sollevato alla maggiore perfezione possibile, mentre si dimostrano pieni di entusiasmo per tutto ciò che ha riguardo alla musica, soffrono ciò non ostante che la parte poetica primo fonte della espressione nel canto, e della ragionevolezza nel tutto, giaccia obbrobriosamente in uno stato peggiore di una prosa infelice e meschina, in uno stato dove nè il teatro conserva i suoi diritti, nè

---

gli fanno o che gli ricevono, e si riducono ad una moda, come è una moda, un saluto, una riverenza. Che avrebbe poi detto s' avesse saputo che si fanno persino pei cocchieri e pei cuochi, e che persin la moglie d' un facchino fu nella sua gravidanza complimentata da un sonettista con questo poetico augurio;

E da te sortirà prole d' Eroi?

Del restante qui non parlasi che della maggior parte, essendo certo per altro che trovasi attualmente fra i poeti italiani più d' uno che compone con sensatezza e con gusto.

nè la lingua i suoi privilegj, in uno stato dove la musica non ritrova immagini da rendere nè ritmo da seguitare, in uno stato dove la ragione non vede alcuna connession fra le parti, nè il buon senso alcun interesse fondato nelle passioni, in uno stato finalmente, dove s'insulta ad ogni passo alla pazienza di chi assiste alla rappresentazione, e al gusto di chi la legge. Gli insetti della letteratura, coloro cioè che ronzan dintorno alle più fangose paludi del Parnaso sono appunto i soli che ardiscano metter mano in una spezie di poesia la più scabrosa, la più dilicata, la più difficile di quante possa offrire la ragione poetica. Non vi dovrebbe essere il più arduo, ma non v'è in pratica impegno più triviale che il divenir autore d'un libretto dell'opera; titolo, del quale riconoscendo eglino tutto il valore lo tacciono a bella posta sul frontespizio per quell'istinto, che porta gli uomini a celar le proprie vergogne. Ed è ben ragione, che il loro destino non sia punto migliore della loro capacità. Vili schiavi dell'impresario, del compositor, del cantore non hanno di poeti fuorchè il nome, e l'obbrobrio di profanarlo. Chi compone drammi per musi-

ca è oggimai divenuto un fanciullo di scuola, che non può discostarsi dalla riga senza tema di battiture. Un fenomeno di questa natura merita, che ci fermiamo alquanto per isvilupparne le cagioni. A due (per quanto giungo a comprendere) si riducono queste. Alla voga, che ha preso in teatro il moderno canto, e al gusto eccessivo per le decorazioni. Esaminiamo l'una e l'altra partitamente prima nell'Opera seria, indi facendo passaggio alla buffa.

Si è parlato a lungo nell'antecedente capitolo del dominio che s'usurparono sulla scena i cantori, si è mostrato per quai mezzi pervennero ad ottenerlo, e si è trovata la radice dell'abuso nel trascurar i recitativi, nel porre ogni loro studio nel canto delle arie, e nello sfoggiare sù queste con mille artificiosi sminuzzamenti di voce, Posto questo principio chiaramente si scorge, che il canto è il dominante oggidì nel melodramma, che sù questo perno si raggira tutta l'azione, che la poesia ubbidiente allo stabilito sistema non è altro che una causa occasionale, un accessorio, che dà motivo alla musica, ma che dipende affatto da essa, e che per conseguenza, rinunziando ai pro-

prj

prj diritti per modellarsi sù quelli della padrona, ha dovuto metter in non cale la condotta, lo sceneggiar, l'orditura, trasandar lo stile e la lingua; perder mille situazioni vive e appassionate; accorciar i recitativi divenuti ormai fastidiosi e languidi, in una parola strozzar i componimenti per badar solo al pattuito cerimoniale di mezza dozzina d'arie cantabili, d'un duetto, d'un trio, o d'un finale tratto, come suol dirsi, pe'i capegli. E piacesse al cielo che queste arie, questi duetti, o questi finali isolati fossero tali almeno che colla loro vaghezza, novità od interesse ci ricompensassero dei sagrifizj che si fanno del buon senso in grazia del canto; terremmo allora con essi il costume, che suol tenersi coi frammenti della greca scultura, de'quali in mancanza d'una intiera statua s'ammira pure e si custodisce un braccio solo, una gamba, od una testa. Ma il fatto è, che quelli squarci staccati sono egualmente cattivi e peggiori forse che non è il restante. Dico peggiogiori poichè oltre l'esser privi di colorito poetico, oltre non aver armonia, nè stile, nè numero, altro poi non racchiudono fuorchè pensieri triviali e insignificanti; ribattuti un mil-

lione di volte, e simili sul teatro ai sonetti, che s' attaccano sulle colonne in occasione di laurea o di sposalizio.

La poesia, e la musica si sono ristrette a vicenda formandosi certi cancelli poetici e musicali che mantengono nella più servile mediocrità l'una e l'altra. Quantunque la musica sembri avere per oggetto diretto tutto ciò ch' è suono, e per indiretto molte cose che non lo sono, tuttavia questa idea generale si circoscrive di molto qualora si parla del canto rappresentativo in un' azione drammatica. Imperocchè egli è necessario allora non considerare il gran numero di que' corpi sonori, di quegli esseri fisici della natura che si rappresentano cogli stromenti e non colla voce. Bisogna altresì non pensare ai rapporti intrinseci che hanno i suoni fra loro, rapporti che formano, a così dire, la metafisica e l'algebra della musica, ma la cognizione de' quali non è altrimenti necessaria al cantore. Nè si dee far menzione di quella spezie di melodia o sensazione aggradevole prodotta da qualunque vibrazione sonora, e che fatta per lusingare unicamente l' orecchio va disgiunta da ogni idea d'imitazione. Ecco non per tanto

che

che sottraendo dalla musica vocale gli accennati uffizj, il suo impiego si restringe solo a imitar i tuoni della umana favella. Ma il peggio è che non ogni favella, non ogni tuono di essa è proporzionato al canto. Lo sono unicamente quelli, che hanno inflessione chiara e sensibile cosicchè la loro espressione porti seco un significato da per se che non si confonda con verun altro. Lo sono i tuoni variati e distinti o per la loro gravità ed acutezza, o per la loro lentezza e velocità, essendo certo, che un uniforme e per qualunque circostanza non mai alterato grado di voce non potrebbe divenir oggetto d'imitazione per la musica. Lo sono gli accenti, che formano il tuono fondamentale d'una passione o d'un sentimento, poichè se l'anima ha per ogni sua affezione un movimento generale che la caratterizza, anche la musica, dovendo esprimere cotal movimento, avrà un tuono fondamentale, che le serva di regola. Lo sono finalmente tutti i tuoni analogi al fondamentale, o che nella progressione armonica vengono generati da esso; poichè ciascun di loro corrisponderà colla sua individuale espressione ad eccitare i muovimenti individui

 com-

compresi nell' andamento generale della passione. E questa è la cagione per cui la semplice declamazione poetica scompagnata dal canto è naturalmente meno espressiva che non è la musica; cioè perchè non trovasi in lei una moltitudine si grande di tuoni, i quali imitino fisicamente i muovimenti dell' anima. In contraccambio ha ella il vantaggio di sembrarci più verosimile, e più conforme alla natura, dal che ne viene in conseguenza, che sebbene la declamazion recitata abbia minor azione sopra i sensi, è bensì più acconcia a produrre in noi la persuasione, e pertanto ha molto maggior influenza sullo spirito. Da ciò ne ricevono ancora una ulteriore conferma i principj stabiliti altrove (*) circa gli argomenti proprj del melodramma e circa la natura dei personaggi dove si fece più diffusamente vedere, che i lunghi racconti, le deliberazioni, le trame, i consigli, le discussioni politiche, morali e filosofiche, tutto quello, che v' ha nell' umano discorso di tranquillo e d' indifferente non si conviene al canto, come non gli si convengon neppure le pas-

(*) Tom. I. cap. I.

passioni sordide e cupe, i caratteri freddi, composti, severi e dissimulati, quegli oggetti in somma, i quali benchè non siano *afoni* di sua natura, lo sono tuttavia rispetto alla musica vocale, perchè non le offrono varietà nè chiarezza di accento. Ed ecco un'altra non piccola sottrazione da farsi nella materia opportuna per la melodia drammatica, la quale, come più volte si è replicato, non può afferrare nella sua imitazione fuorchè i tratti originali e precisi delle passioni.

Non ostante la mentovata scarsezza di esemplari imitabili resterebbe ancora alla musica una più che competente ricchezza, se la poesia meno schiava nella scelta degli argomenti le somministrasse tutta la copia di situazioni espressive ond'ella potrebbe servirsene. Se i greci, non avvisandosi di eccitar nelle loro tragedie altri movimenti che il terrore e la pietà ebbero pure un teatro sì patetico, sì variato, e sì ricco, con più ragione dovrebbero averlo i moderni, i quali avendo adottato un sistema drammatico più dilatato perchè più conforme al presente stato politico della società, non si sono limitati alla rappresentazione di quelle due sole

pas-

passioni, ma hanno con felicissimo evento fatto sentir sulle scene l'ammirazione, la pietà, la tenerezza, l'amicizia, la gloria, l'amor conjugale, l'amor figliale, l'amor della patria con più altri affetti consimili sconosciuti nella maggior parte dei componimenti di Eschilo, di Sofocle, e di Euripide. E certo è che la varietà degli affetti e la copia de' caratteri da noi rappresentati non ha contribuito poco ad ampliar la sfera della musica, e che Temistocle, Arbace, Aristea, Megacle, Zenobia, Ipermestra, Timante e Cleonice non hanno aperto men fertile campo nè meno leggiadro alla melodia di quello che a lei aprissero in Atene i caratteri di Ecuba, Oreste, Edipo, od Ajace. Ma per un difetto prodotto dai costumi ora dominanti fra noi, la poesia non osa più trattar argomenti che non versino sull'amore, e che non si rivolgano intorno ai sospiri, ai lamenti, e alle nenie di quella passione. E ciò perchè? Perchè un inveterato costume vuole che in ogni Opera devano comparir sul teatro due donne e tal volta anche trè, della metà delle quali non sapendo che farsi il poeta perchè inutili affatto all' intreccio, nè qual occupazione dar loro, biso-

gna

gna pure, che pensi a trovar un pajo d'amanti, coi quali si vezzeggino a vicenda insipidamente. Vedendosi egli a tali angustie ridotto, e costretto a riserbare pei due primi personaggi le modulazioni più vere e più appassionate, che altro può metter in bocca agli attori subalterni se non sentimenti freddi e comuni da accompagnarsi parimenti con musica insignificante e nojosa? Anche esprimendo i caratteri principali non può far a meno di non coincidere spesso e ripetere le cose medesime, perchè le situazioni sono a un dipresso le stesse in tutti i drammi, e perchè gli uomini posti in eguali circostanze sempre si spiegano nella guisa medesima. Tanto più nella passione amorosa, la quale comechè sia la più forte e la più intensa della natura, è tuttavia la meno estesa, uno solo essendo l'oggetto che la determina e semplicissimi i mezzi. Però forniti che siano quei pochi tratti caratteristici, che distinguono quella tal situazione, i protagonisti cadono anch' essi in idee comuni applicabili a cento casi diversi, e incapaci per conseguenza di svegliare un vivo interesse. Non somministrando il cuore altri sentimenti che quelli, che può infatti somministrare,

re,

re, fa di mestieri sostituire il linguaggio della immaginazione e dello spirito, che signoreggiano ampiamente nel teatro moderno, dal che deriva la rovina della musica e della poesia; poichè siccome questa altro non fà sentire per il comune che l'*idolo*, il *nume*, il *rio destino*, le *stelle infauste*, gli *astri tiranni*, le *ritorte*, le *catene*, la *prigionia d'amore* con siffatti riempitivi dell'affetto e del metro, così quella si riduce quasi tutta ad ariette inzuccherate e a rondò. Nella poesia musicale italiana si verifica esattamente quel verso, che Boileau applicava ad un suo compatriota

E jusq'a je vous hais, *tout s'y dit tendrement*.

tenerezza, che sebbene talvolta da vera passione proceda, non è per lo più che un linguaggio convenzionale posto in uso dalla galanteria, la quale è per il vero amore ciò che l'ippocrisia è per la virtù. (*)

Que-

(*) Il Re di Prussia paragona l'eloquenza italiana alla *crema sbattuta*. Questa frase assai significante potrebbe ugualmente applicarsi alla maggior parte delle poesie musicali. Vedi *Ouvres du Philosophe de sans-soucy*. P. II. Lett. 6.

Questo abuso è stato poi abbracciato dai compositori drammatici perchè favoreggia mirabilmente la loro ignoranza, e s'accomoda più d'ogni altro alla loro inerzia. L'anzidetto pattuito gergo cava d'impaccio il poeta in mille occasioni. Non sa egli come condurre avanti un'azione priva d'interesse? Un intrico amoroso gli servirà di supplemento. Gli mancano parole da mettere in bocca a' suoi personaggi? Basta fingerli innamorati che larga materia di discorso sapranno essi trovare ricorrendo ai luoghi topici della galanteria. Vuol proccaciarsi la protezione e il favore delle giovani spose delle vezzose dame, delle spiritose, e amabili cantatrici? Egli sa per una lunga esperienza che ad ottener ciò non havvi mezzo tanto opportuno quanto il titillare sovente le loro dilicatissime orecchie con siffatti bei concettini graziosini, piccinini, tuttti pieni d'amorini. Lo stesso dico delle similitudini posticcie attaccate in fine delle scene, lo stesso del numero e qualità dei personaggi, lo stesso della maniera d' intrecciare l'azione e dell'orditura di essa, cose tutte lavorate sul medesimo disegno, e che dispensano il poeta dal badare alla retta imitazione della natura, e alle

diffi-

difficoltà che presenta un tragico lavoro acconciamente eseguito. E che importa a lui della unità di pensiero e d'argomento tanto raccomandata dai gran maestri? Che della semplicità de' mezzi, della verità dei caratteri, della eleganza dello stile, della pittura del cuor umano, della forza ed evidenza delle passioni quando ha trovato il segreto di salire in Parnaso con minore fatica, e di essere incoronato d'un più facile benchè men durevole alloro?

In siffatta povertà di espressione poetica e musicale cagionata non da vizio inerente al melodramma, ma dagli abusi accidentalmente introdottivi, il gusto, che vuol pur trovare un compenso ne' suoi piaceri, va riponendo l'essenziale in ciò ch'è meramente accessorio. Gli abiti, i lumi, le decorazioni, le comparse, i cangiamenti di scena, queste sono le bellezze che si sostituiscono in oggi sul teatro italiano al piano sì felicemente seguitato, e con tante grazie abbellito da Metastasio. La poco avventurosa riuscita dei poeti, che hanno voluto imitare quell'insigne scrittore ha fatto attribuir al melodramma i difetti della loro incapacità, e perchè non hanno essi saputo superare gli inciam-

ciampi, che offrono nel presente stato della musica gli argomenti storici nel condurre passabilmente un' azione, si è con troppa fretta conchiuso, che gli argomenti tratti dalla storia e il sistema generale dell'opera italiana non si confacciano più colle circostanze del teatro. Al che aggiugnendosi la vincitrice influenza del nome francese, e i brillanti sofismi di alcuni loro filosofi altrove da me confutati, (*) gli italiani cominciano a rinunziare alle bellezze del proprio paese per adottar le foggie straniere, modellando cotesta singolar produzione del cielo italico sul gusto degli abitatori della Senna. Ed ecco che ritornando indietro da quasi un secolo degenera visibilmente la poesia musicale in una nazione dove si loda Apostolo Zeno e tanto s'ammira Metastasio, il cui genio elevato e gentile non saprebbe conciliar, se vivesse, la troppo aperta contraddizione di chi onora con sì magnifici elogj la sua memoria e fino a tal segno si slontana poi nella pratica dal suo esempio e dagli suoi ammaestramenti.

Non è facile il prevedere a qual punto di cor-

(*) Tom. 1. pag. 64.

corruzione sarà portata la tragedia musicale colle massime recentemente adottate; ma s' è lecito anticipar un vaticinio più sicuro nelle cose letterarie che non nelle politiche e nelle materie ancora di maggior importanza, asserirò francamente che nel caso che non risorga un novello spirito in Italia simile al nobil discepolo del Gravina, il quale, promovendo le di lui virtù, compisca ciò ch' egli non ebbe coraggio d' intraprendere, il melodramma è per cadere in un grado di depravazione non diverso da quello, in cui giaceva nel secolo passato. Il Cornelio, e il Racine del teatro lirico credettero, che l'eccellenza dell' Opera italiana consistesse principalmente nella bella musica e nella bella poesia; si crede ora che il suo pregio maggiore consista nel favellar agli occhi piuttosto che agli orecchi, e nell' interessare collo spettacolo e con le superbe comparse anzichè colla ben pensata modulazione e coi fiori della eloquenza. Siffatto principio avrà delle pericolose influenze sù tutto il sistema. In primo luogo dee ricondur sulle scene quel maraviglioso d' immaginazione, quel macchinismo arbitrario che siede benissimo in un poema narrativo, qual è l'

epo-

epopea ; ma che distrugge affatto e perverte , secondo che pensa con molta ragione Aristotile , (*) i poemi drammatici . La cagione si è perchè le orecchie , che sono le giudici nella epopea , ponno essere più facilmente sedotte dalla narrativa e farci credere le cose mirabili , laddove gli occhi innanzi ai quali si suppone che si rappresenti l'azione drammatica sono più disposti a discernere il falso dal vero , e più difficili a lasciarsi sorprendere dai prestigj della fantasia.

E giunge

Ciò che va per l' orecchio ognor più tardi
Gli animi ad agitar di ciò, ch' esposto
E' allo sguardo fedel ..... (**)

e però si va a rischio di distruggere l'illusione dello spettatore. In secondo luogo la necessità di riempire le scene in uno spettacolo , dove altro non si cerchi che di abbagliare la vista, vi ricondurrà l'uso frequente o perpetuo

(*) Poetica cap. 24.

(**) *Segnius irritant animos demissa per aures*
Quam quae sunt oculis subjecta fidelibus ....
Orazio Art. poet.

dei cori, e con esso tutti gli abusi, ai quali è solito di andare soggetto, per esempio di urtare in mille inverosimiglianze palpabili e di restringer la sfera degli argomenti drammatici di già troppo limitata per gli altri motivi indicati. Sarà in ultimo luogo lo sterminio dello stile e della musica. Di quello per la regola generale che la poesia non può fare una convenevol figura nel melodramma, ove preponderi qualcheduna delle sue compagne, cioè l'armonia o la decorazione. Di questa perchè quanto più d'attenzione porgerà l'uditore allo sfoggio delle macchine e ai colpi di scena tanto meno gli resterà per la melodia, e perchè non potendo gl' impressarj, a motivo del gran dispendio delle comparse, dare ai musici le paghe considerabili che davano loro per lo passato, questi scoraggiti nell'arringo rallenteranno l'ardore per lo studio a misura che verrà meno la speranza del guadagno e degli applausi. Chi sà dirmi cosa diverrà la tragedia musicale ridotta a sì misero stato?

Le ricerche analitiche fatte finora sull' opera seria potrebbero ricevere una illustrazione maggiore dalle pruove di fatto s'io volessi imbrat-

tar

tar la mia penna col racconto delle innnmerabili scipite produzioni, che disonorano oggidì la scena italiana. Ma contento di leggiermente accennarle, e persuadendomi che sarebbe una pedanteria mista di malignità il considerare soltanto il cattivo d'una nazione senza voler fissare gli occhi sul buono, passerò con piacere a far menzione di quelli scrittori melodrammatici, che o meritano un luogo distinto pe' i loro talenti, o non meritano andar confusi collo stolido gregge dei dozzinali oscurissimi poetastri. Vengono essi divisi in due classi. La prima di coloro, che dopo il miglioramento del melodramma hanno tentato di richiamar sul teatro il sistema francese. La seconda di quelli, che seguitarono le vestigia del gran poeta cesareo.

Paolo Rolli romano scrittor elegante e delicato, celebre traduttore del poema inglese di Milton, felice imitatore di Tibullo nelle elegie, emolo di Catullo negli endecasillabi, e seguace di Anacreonte nelle sue canzonette scrisse due melodrammi intitolati *l' Eroe Pastore* e *Teti* e *Peleo* di merito assai inferiore agli altri suoi componimenti. Benchè vi si scorga corre-

 zio-

zione di lingua e qualche aria ben lavorata, ciò non ostante non si ritrova in essi spezzatura nè concisione nel recitativo, nè rapidità nelle scene, nè calore nell'azione, nè contrasto negli incidenti, nulla in somma di ciò che rende interessanti e vive cotali produzioni. Difetti cagionati in lui dall'aver preso ad imitare Quinaut senza poter pareggiare le sue ragguardevoli doti, e dall'aver trascurato Metastasio, di cui neppur fa menzione nella sua storica prefazione premessa alla *Teti* quantunque non gli potesse essere ignoto in tanta luce di gloria, specialmente avendo vissuto entrambi sotto la direzione di Vincenzo Gravina. Laonde il suo silenzio suppone o un troppo sfavorevole pregiudizio, o un certo livore poco degno d'un sì gentile cultor delle muse.

Carlo Innocenzo Frugoni poeta fra i primi del suo tempo in Italia per la robustezza dello stile, per la forza dell'epitettare, e per la fertilità e chiarezza delle imagini compose alcuni drammi musicali da rappresentarsi con regia magnificenza nel teatro della corte di Parma, i quali pruovano quanto siano limitati i confini dell'umano ingegno, e come una spezie di ta-

len-

lento suppone per lo più l'esclusione d'un altra. Non insisterò per tanto nella irragionevolezza del piano, nei caratteri arbitrarj, negli esseri fantastici personificati, nello slegamento delle scene, nella versificazione dura e poco a proposito per la musica. Perdoniamogli codesti abortivi parti di una musa invecchiata in attenzione alle altre sue cose bellissime, e contentiamoci della ingenua confessione, che fa egli medesimo della sua inesperienza in fatto di poesia drammatica. *Mal venga* (diceva il Frugoni in una lettera scritta a ragguardevole personaggio bolognese) *ai drammi musicali ed a chi primiero li pose sopra i nostri teatri a far perdere il cervello ai poeti, a far guadagnare enormi somme ai castrati, a rovinar la poesia, ad effemminare la musica, guastare i costumi. Io non so più dove m'abbia il capo. Cammino una strada, che non è in Parnaso la mia. Incespo ad ogni passo, e se non bestemmio, si è perchè sono un poeta dabbene. Voi vedrete questa mia ladra fatica quando sarà finita e stampata. ecc.* Tuttavia per quella *ladra fatica* n'ebbe il poeta dugento e cinquanta zecchini di regalo oltre l'annua sua pensione, premio, che

 cer-

certamente non ebbero nè l' Artaserse, nè il Catone, nè l' Ezio dell' incomparabile Metastasio. E' per altro piacevole in bocca di Frugoni la doppia accusa intentata contra ai drammi musicali cioè di guastar i costumi e di rovinar la poesia. Nella prima mi sembra udire uno dei Ceteghi, che rimprovera a Catilina la sua ribellione. Parmi nella seconda di ravvisare una di quelle donne sgraziate, alle quali l' avara natura negò il fortunato dono di piacere, che mossa da invidia anzichè da zelo pei costumi declama contro alle galanti mode oltramontane, che tanta grazia aggiungono al portamento, e vieppiù fanno apparire le naturali bellezze e la vivace leggiadria delle giovani donne più avventurose di lei. (*)

Pa-

(*) Gli autori, che avendo abbracciato un qualche genere di letteratura non sono stati ben accolti dal Pubblico, si convertono per lo più in altrettanti detrattori di esso genere. Il famoso le Metrie cattivo medico pratico si mise per vendetta a vituperare la medicina nella sua Penelope. Lo Scaligero essendo stato deriso dal Pubblico per aver creduto di ritrovare nella sua *Ciclometria* la quadratura del circolo, rivolse lo sdegno suo contro alla matematica.

Ra-

Parecchi drammi parte serj e parte buffi scritti con bella versificazione e con viste musicali ha lavorato il Signor Riniero de' Calsabigi, i quali ponno vedersi nel tomo secondo delle sue opere. Tra questi si distinguono l'Orfeo e l'Alceste benchè più celebri per la musica eccellente del Gluck che gli accompagna che per il proprio merito. La sorte di cotai componimenti è stata di aver avuto degli accusatori illustri. Dell'Orfeo è fama, che dicesse Metastasio dopo averlo letto: *In questo dramma vi sono tutti i quattro Novissimi eccettuato il giudizio.* Di fatti vi si trova la morte di Euridice, l'Inferno, e l'Eliso. Circa l'Alceste è ben nota la critica fatta da Gian Giacomo Rousseau nella lettera intorno alla musica di Gluck indirizzata all'Inglese Burney: critica che gli uomini di buon senso troveranno assai giudiziosa se vorranno riflettere alla monotonia che vi re-

Racine e Boeleau incapaci entrambi d'uguagliare la facilità musicale dell'ingegnoso Quinaut s'appigliarono all'ovvio partito di metter in ridicolo l'Opera in Musica. Costoro si potrebbero paragonare ai rinegati, che divengono implacabili nemici della religione, che lasciarono.

gna dappertutto , alla poca varietà negli affetti e nelle situazioni , all' interesse che va scemando di atto in atto in vece di crescere , al poco felice scioglimento della catastrofe , e alla inverosimiglianza di alcuni incidenti. Tali sono fra gli altri il far che i Numi infernali sconsiglino Alceste dal morire , laddove sarebbe più confaccente al loro carattere e al loro interesse il confermarla nella sua risoluzione , come fa la morte parlando con Apolline nella tragedia di Euripide , e la fretta altresì con cui si prepara nell' atto secondo una festa di ballo tra i cortegiani per festeggiare l' inaspettato ristabilimento di Admeto senza che in tanta allegrezza alcun si ricordi dell' assente regina, che ne dovea pur essere il principale personaggio. L' Autore il quale non manca certamente d' ingegno, nè di cognizioni avrebbe dovuto riflettere, che una composizione così uniforme e così tetrica , come l' Alceste , era forse buona per il teatro di Atene, ma che dovendosi fra noi metter in musica da un uomo conseguente a se stesso e alla poesia qual' è il Cavalier Gluk , non poteva far di meno che non istancasse la pazienza degli uditori italiani dotati da una sensibili-

tà

tà meno profonda , e avezzi a un' armonia più leggiera e più brillante . Avrebbe ancora dovuto badare a non cadere in contraddizione con se medesimo ; poichè dopo avere nella sua dissertazione sopra Metastasio inalzato fino alle stelle il merito del poeta cesareo, e poste nel più chiaro lume le stranezze e le irregolarità del sistema melodrammatico francese , s' avvicina poi altrettanto nella esecuzione a questo, quanto si disparte dal retto sentiero indicato da quello ai poeti italiani . Il piano adottato dal Calsabigi sembra essere non di fare che la poesia somministri da se stessa i colpi di scena e le situazioni, ma di far che le situazioni e i colpi di scena si tirino dietro la poesia . Dato un tale argomento altro egli non cerca se non di colpir gli occhi e la fantasia. A questo fine ei rivolge il dialogo , stiracchia l'orditura , prepara a suo modo gl'incidenti, e travvisa come più gli torna in acconcio i caratteri . *Rem quocumque modo rem*: ecco la sua divisa. Un siffatto sistema può per accidente generar l'effetto in teatro qualora il compositore con una bella musica , il macchinista colle vaghe decorazioni, e il ballerino coll'opportuna esecuzione dei balli assalga-

gano lo spettatore da tutte le bande cosicchè non gli rimanga l'agio di badare più che tanto alla poesia. Ma svaniti che siano cotali estrinseci e passaggieri prestigj, l'uomo di gusto non potrà far a meno di non dolersi nel vedere la poesia, che dovrebbe primeggiare qual donna e regina in ogni spettacolo drammatico, servire come di mero strumento alla prospettiva e alla composizione, e in vece d'ostentare il pregio delle proprie ricchezze rimanersi come la cornacchia spennacchiata d'Orazio *furtivis nudata coloribus*. Dovrebbe sopra tutto aver misurato un poco meglio le proprie forze allorchè volle maneggiar l'arco d'Ulisse ritoccando un argomento trattato in prima da Metastasio, lo scontrarsi col quale sul cammin della gloria non è, e non può essere vantaggioso per chicchesia. Di fatti le Danaidi del Calsabigi dramma ultimamente pubblicato in Napoli è paragonato coll'Ipermestra, ciò che sarebbe uno stravagante quadro di Giordano posto accanto ad una pittura di Correggio. Se v'ha qualche carattere o qualche situazione che possa dirsi appasssionata, come per lo più lo sono gli avvenimenti d'Ipermestra e di Linceo, quelle sono ricopiate dal ro-

ma-

mano originale; del suo non ha egli messo fuorchè una serie di quadri, dove si vede essersi il poeta abbandonato alla falsa massima attribuita a Voltaire *frappez plutôt fort que juste*. L'illustre Metastasio non avrebbe certamente cominciata una tragedia colle nozze per finirla poi colla casa del Diavolo; non avrebbe in mezzo a personaggi veri e reali fatto comparir fantastici amorini che ballassero senza necesssità cogli sposi; non avrebbe sagrificato alla vana pompa della decorazione l'orditura, la verosimiglianza e il buon senso. Nè si dee credere, che finite appena le nozze avesse egli introdotto il padre ragunando le cinquanta figlie nel tempio di Nemesi, e consigliando loro l'uccisione degli sposi senza che questi maravigliati della improvvisa lontananza in un giorno di sposalizio ne facessero qualche ricerca col fine di penetrare l'arcano, e senza che le novelle spose mostrassero la menoma renitenza ai barbari comandi del padre. Tanto più che il carattere di Danao e delle Danaidi non ci vien dipinto dall'antichità cogli abborriti e tetri colori, con cui l'ombreggia il Signor de'Calsabigi, presso al quale le figlie sembrano altrettan-

te

te energumene sanguinarie , e il genitore comparisce un perfido , uno spergiuro , un mostro ; laddove nelle Supplicanti di Eschilo sì quelle, che questo altro non respirano fuorchè riconoscenza, umiltà, tenerezza e divozione verso gli Dei. Mancò egli non per tanto al gran precetto di Orazio

O la comune opinion seconda,
O cose in ogni parte a se conformi
Fingi o Scrittor. (*)

Nè il poeta cesareo si sarebbe immaginato, che per render interessante e teatrale la sua tragedia fosse di bisogno , che le figlie dopo aver commesso l' atroce misfatto si vestissero tutte da Baccanti , e venissero sulla scena a cantare e a ballare senza che anteriormente venga indicata la cagione di così improvvisa e furibonda allegrezza, e senza che la loro venuta abbia verun altro oggetto fuorchè quello di formar un coro e una comparsa . E trovò egli benissimo la maniera d' eccitare gli affetti , di strappare le lagrime , di dipigner a meraviglia i caratteri,

(*) *Aut famam sequere, aut sibi convenientia finge.* Art. Poet.

ri, di far brillare la musica, di condurre per tre atti un'azione, e di scioglierla con somma felicità senza ricorrere al solito ripiego di Calsabigi, ch'è di far apparire l'inferno coi Demonj, mettendo in bocca loro per giunta una moralità tanto ad essi appropriata quanto lo è a S. Giovanni Evangelissa il ridicolo discorso che Ariosto gli fa tenere col paladino Astolfo nel globo della luna. Però non ostanti i suoi talenti poetici, non ostante la dovuta stima ch' esige il Signor de' Calsabigi per lo studio posto nelle cose teatrali di cui ci porge egli eccellenti saggi non meno nella citata dissertazione che nella sua lettera al Conte Vittorio Alfieri; bisogna pur accordare esser egli uno de' principali corruttori del moderno musicale teatro.

Ma non tutti i poeti del nostro tempo si sono rivolti alla imitazion dei francesi: molti ancora vi sono, che vollero piuttosto seguitar Metastasio nella sua luminosa carriera somiglianti a que' satelliti, che s' accerchiano intorno all' orbita del pianeta maggiore. Il Migliavacca, l'Olivieri, il Cigna, il Damiani, e il Fattiboni lavorarono qualche componimento passabi-

le,

le . Nei drammi di Lodovico Coltellini poeta cesareo alla corte di Pietroburgo si scorge chiarezza di stile, varietà nelle arie, bellezza nei recitativi, qualche scena di forza insiem coll' arte pregevole di acconciamente innestare le massime filosofiche nel corpo dell' azione. Lo spettacolo altresì ha gran luogo ne' suoi componimenti, ma si trae per il comune dai fonti della storia, e i costumi e i riti de' popoli vengono osservati a dovere. Egli è un peccato, che nell' ordire i piani non sia stato abbastanza felice, che non dipinga i caratteri colla costanza che si richiederebbe, che gli scioglimenti siano freddi e per lo più inverosimili, e che il desiderio di ridurre il melodramma ad un certo sistema adottato da lui, il quale consisteva nell' intrecciar insiem nell' azione la poesia, il ballo, la musica e la decorazione, l' abbia talvolta fatto cadere in istravaganze. Per tali devono riputarsi nell' Antigono la scena muta dei due fratelli Eteocle e Polinice, che compariscono sul teatro nella prima scena unicamente col fine di ammazzarsi senza profferir una parola: combattimento introdotto dal poeta per cagione della comparsa, ma che troppo funesta fin dal

prin-

principio l'immaginazione dello spettatore non preparato ad un simile orrore. E tali sono ancora le danze fuori di luogo frapposte almeno nella maggior parte, essendo certo, che un giorno di lagrime e di lutto quale dovea essere per gli Argivi quello ove perduta aveano ad un solo tratto pressochè tutta la stirpe dei loro Re, non era il più a proposito per ordinare quattro balli differenti. Tralascio l'inverosimile cambiamento di Creonte nell'ultima scena contrario al maligno e scellerato carattere che da tutta l'antichità gli viene attribuito, e fatto solo per cavar d'impaccio il poeta terminando col solito formolario d'uno sposalizio. Gli stessi pregi e i difetti stessi s'osservano nella *Ifigenia* tragedia musicale assai lodata del medesimo autore.

Larga sorgente di poetica vena, gran rapidezza, e gran lettura di Metastasio appariscono nelle poche produzioni drammatiche stampate fra l'opere del celebre Signor Don Saverio Mattei napoletano. La traduzione de'salmi di quest'autore eseguita con ispirito, con disinvoltura e con brio benchè inesatta in più luoghi perchè troppo libera, e mancante forse di

quel-

quella dilicatezza e finitura, alla quale difficilmente pervengono i troppo fervidi ingegni, fa vedere, che nessuno più di lui era forse in istato di rimpiazzare la perdita dell'illustre amico se la feconda fantasia che non s'appaga di una sola spezie di gloria, o le circostanze domestiche non l'avesser costretto a rivolgere la sua attenzione ad altri diversi, lunghi e moltiplici studj. Mi confermo nella mia opinione osservando la felicità con cui ha egli trasferita nella italiana favella una scena dell'Ecuba di Euripide, la quale ci fa vivamente desiderare di veder dalla stessa mano in simil foggia vestito non solo quel poeta ma tutti gli altri drammatici antichi. Senza però ch'io inclini per questo ad abbracciare i brillanti e poco solidi pensamenti, che intorno alla convenienza del sistema drammatico degli Ateniesi col nostro ha l'autore con molto ingegno ed erudizione ma non con uguale giustezza proposti nella sua dissertazione intorno alla maniera d'interpretare i tragici greci.

Un colto spagnuolo, che con esempio non facile a rinvenirsi ha avuto il coraggio d'intraprendere in lingua non sua uno de'più diffi-

ci-

cili lavori della ragione poetica qual è la tragedia, ha parimenti voluto esperimentare le sue forze pubblicando un dramma musicale. Lo *Scipione in Cartagine* dell'Abate Colomes merita un luogo distinto fra quelli del nostro tempo, ed io non avrei difficoltà di dir che fosse il primo, se alla semplicità della condotta, alla scelta e varietà nei metri, alla ricchezza lirica delle arie, e al merito di qualche scena degna di Metastasio avesse l'autore voluto congiugnere maggior rapidità nell'intreccio, più di calore nell'azione, e un più vivo contrasto negl' incidenti. Altri forse avrebbe desiderato, che la virtù di Scipione fosse meno tranquilla, e che i personaggi subalterni non s'usurpassero tanta parte di quell'interesse, che dovea principalmente cadere sul protagonista; essendo certo, che sebbene il carattere di Scipione considerato filosoficamente sia grande ed eroico, non è tuttavia sì teatrale nè sì atto alla musica quanto quello di Arminia e di Lucio. La cagione si è perchè a produrre l'azione (ch'è l' anima del teatro musicale) assai più acconcio è il combattimento e il contrasto delle passioni, qualmente si vede in que' due sfortunati sposi,

 che

che non la saggia fermezza d'un eroe, di cui poco si pregia la vittoria perchè poco gli è costato il sagrifizio. Marco Aurelio, e Plutarco vorrebbero, che gli uomini fossero simili ad una rocca, la quale immobile nella propria base spezza le onde, che furiosamente le romoreggian d'intorno, e talmente ha l' Abate Colomes dipinto il suo protagonista; ma il teatro, che ha una statica tutta sua, gli vorrebbe somiglianti piuttosto al naviglio, che sferzato da venti contrarj ondeggia incerto del proprio destino in mezzo ai tempestosi flutti, eccitando in chi lo guarda dalla riva una sensazione mista di timore per il pericolo del navigante e di compiacenza per la propria salvezza. (*)

Pur-

(*) Il problema intorno alle cagioni della deliziosa malinconia generata dalla tragedia che tanto ha occupate le penne di alcuni celebri scrittori del nostro secolo cioè dell' Abate Du Bos, di Fontenelle, di Hume, e di Cesarotti si trova molto prima sciolto mirabilmente da Lucrezio ne' seguenti magnifici versi

Suave mari magno, turbantibus æquora ventis,
E terra magnum alterius spectare laborem;
Non quia vexari quemquam est jucunda voluptas,
Sed quibus ipse malis careas, quia cernere suave est,
Suave etiam belli certamina magna tueri
Per campos instructa, tua sine parte pericli.

Purgatezza di lingua, venustà di stile, colorito poetico, varietà e delicatezza d'immagini espresse con ottimo gusto sono le doti, che caratterizzano l'Alessandro e Timoteo del Conte Gastone della Torre di Rezzonico rappresentato anni fa nel regio ducale teatro di Parma. Pochi, o per dir meglio, nessuno fra i drammi musicali moderni è scritto con uguale vaghezza. Ha inoltre il pregio incontrastabile della novità, essendo egli stato (per quanto a me pare) il primo, che cambiando il sistema di cotesto spettacolo, abbia renduta drammatica un'ode puramente descrittiva qual è quella dell'inglese Dryden intitolata *Gli effetti della musica* a le cui sorgenti ha l'autore italiano largamente bevuto. Un'altro inglese chiamato Brovvn gli ha somministrata l'idea nella sua dissertazione sulla unione della musica e della poesia. In altro luogo ci converrà parlare più a lungo degl'inconvenienti e dei vantaggi annessi al metodo proposto dall'inglese. Per ora non si può far a meno di non lodare la buona intenzione di chi cercando di rimediare agli abusi del moderno teatro, propone al pubblico un tentativo di questa sorta. Nelle regioni del gusto, come

nelle vaste pianure dell' oceano molti paesi sarebbero sconosciuti ancora senza l' intrepido coraggio di alcuni navigatori simili ai Cooki e ai Draki. Eppure non sembra, che il pubblico la intenda così se giudicar dobbiamo dalla fredda accoglienza che ha fatta al dramma del Conte Rezzonico. A che attribuire quest' apparente ingratitudine? Ecco il motivo s' io non m' inganno. In primo luogo il suo stile benchè assai poetico ed elegante manca di quella mollezza e di quella facilità senza le quali non è possibile adattar acconciamente le parole alla musica. Veggasi quanto sù tal proposito s' è detto nel tomo primo di quest' opera, dove si parlò delle qualità, che deggiono avere lo stile e la lingua per rendersi musicali, e dalle ragioni ivi allegate si conoscerà essere manifestamente false e insussistenti le teorie d' alcuni moderni italiani, che vorrebbero trasferire alla poesia accompagnata dai suoni le leggi medesime di stile che voglionsi per le poesie non inservienti alla musica. In secondo luogo l' argomento scelto da lui buono per un poema narrativo manca intrinsecamente di quella illusione e interesse che richiede il teatro. L' autore, imitando trop-

po

po esattamente il suo Dryden, ci fa intendere fin dalla prima scena che Taide e Timoteo vogliono rappresentar innanzi agli occhi di Alessandro un finto spettacolo

Non solo
Colla voce e col suon l'orecchie e l'alma
In questo dì, ma le pupille ancora
Vuol di vano terror, di piacer vano
Affascinarti con portenti.

Non è dunque da maravigliarsi se mancando in chi ascolta la sorpresa derivata dal creder vero ciò che gli si racconta, manca in lui l'illusione eziandio, figurandosi d'esser presente ad una mascherata in vece di assistere ad un'azione vera e reale. La natura dell'argomento è la cagion parimenti dello slegamento delle scene, succedendosi queste in tal guisa frà loro, che tolta via qualunque di esse, poco o nulla ne soffre l'intiera composizione. (*) Aggiungasi,

 che

(*) Bellissima è su questo proposito la distinzione fatta da Aristotile nel capo decimo della poetica: *Non è lo stesso il nascere l'una da un'altra, o l'una dopo l'altra cosa*, precetto egualmente applicabile alla succession delle scene che all'ordine degli avvenimenti.

che il protagonista il cui nome dovrebbe eccitare l'idea dell' eroismo, non m' offre nel dramma del Conte Rezzonico veruna di quelle qualità che risvegliano l'interesse. Ivi non comparisce magnanimo, nè eroe, nè uomo di genio, ma piuttosto un farnetico divenuto giuoco della sua eccessiva sensibilità, uno schiavo della mollezza, che ci vendica fra le sue catene dell' ascendente che aveva sopra di noi acquistato la sua fortuna. Pecca altresì nel fine morale. Volendo far conoscere i prodigiosi effetti della musica, non dovevano questi manifestarsi spingendo un giovin sovrano ad una risoluzione così violente e disumana, come è quella di abbrucciare fin colle proprie mani una popolatissima città, che, deposte le armi, era pacificamente divenuta sua suddita. Se fosse stato vero, che Alessandro (com'egli pazzamente s'imaginava) era figliuolo di un nume, questo fatto solo m' obbligherebbe a crederlo anzi prosapia delle Furie infernali che germe di Giove. Mi si risponderà, ch' egli è mosso a farlo dal desiderio di vendicar i Mani de' greci trucidati in altri tempi dai persiani, lo che ad un atto di giustizia o di patriotismo dovrebbe attribuirsi piuttosto

che

che ad un capriccio irragionevole. Ma cotal difesa non giova. In primo luogo perchè non da principio riflesso di virtù si suppone ivi che fosse spinto Alessandro, ma da macchinale furore eccitato in lui dai prestigj d'un musico e dalle istigazioni d'una cortigiana. In secondo luogo perchè nel caso ancora che un falso amore della patria determinato l'avesse ad eseguire quell'atto di crudeltà, nè il teatro, nè la filosofia dovrebbero autorizzarlo giammai esponendolo sulle scene alla pubblica imitazione. Oh mortali! Non è abbastanza feroce lo spirito della guerra senza che voi cerchiate d'inferocirlo ancor più divinizzando l'alloro che gronda di vostro sangue? E sì poco barbaro vi sembra il despotismo, che non avete orrore d'inghirlandarlo colla corona immortale, che le belle arti non dovrebbon servare fuorchè pei talenti superiori o per la benefattrice virtù?

Ma tempo è ormai di venire all'opera buffa. Se si riflette ai vantaggi che ha la commedia musicale sopra la tragedia, parrà strano che giaccia quella nell'obbrobrioso stato in cui si ritrova oggi in Italia. La sfera d'imitazione per la moltiplicità de' caratteri, per la forza di

essi, e per la verità della espressione è più dilatata nella prima che nella seconda. Gli argomenti tragici, e conseguentemente quelli che danno motivo ad una musica nobile e patetica, devono essere meno frequenti, perchè nell'universo morale, come nel fisico, le grandi catastrofi sono più rare, e perchè, sebbene la vita umana sia una serie di muovimenti or dolorosi or piacevoli, la natura che attacca la conservazione dell'individuo allo stato di mezzo, gli risparmia, in quanto è possibile, gli estremi del dolore, come gli è pur troppo scarsa degli estremi piaceri. Attalchè la crisi d'una passione violenta non è più durevole nell'uomo di quello che lo sia in una stagione l'eccessivo rigore del freddo, o gli sconvolgimenti del tremuoto in un paese. Ora le passioni tragiche non divengono musicali se non quando sono vicine alla violenza, e dall'altra parte la classe dei personaggi illustri, a'quali appartengono esse; è di numero troppo scarso rispetto alla massa generale della nazione; quindi minore altresì esser deve la somma degli argomenti, onde formare una tragedia musicale. L'opposto avviene nella commedia. I soggetti, che vi s'intro-

ducono , formano la classe più numerosa della società. Gli avvenimenti , che vi si rappresentano , sono frequentissimi nella vita comune. Ecco non pertanto una dovizia maggiore per il poeta nelle persone e nelle cose . *Quidquid agunt homines* è la divisa del comico. Ma bisogna andare più oltre. Le affezioni della gente popolare sono meno riconcentrate , e conseguentemente sono più aperte . I loro caratteri meno artefatti e perciò più facili ad essere rappresentati . L'accento della loro voce più sfogato e vivace, e in conseguenza più musicale. I ridicoli loro più evidenti e più caricati , che è lo stesso che dire più acconci a piegarsi sotto la mano di chi vuol imitarli. Tutto ciò deriva dalla eterna providenza di colui , che reggendo con invariabil sistema le cose di quaggiù , mette un perfetto equilibrio fra gli esseri morali, amareggiando col sospetto, col rimorso, colle spinose e tacite cure la condizione de' potenti schiavi sempre della fortuna e del pregiudizio nell' atto stesso, che alleggerisce i disagi involontarj del povero colla maggior apertura di cuore, indizio d'un' anima più ingenua , e colla non mentita allegrezza , indizio d' uno spirito più contento.

Per

Per poco che il lettore voglia inoltrarsi nelle idee accennate troverà dunque, che il sistema dell' opera buffa considerato in se stesso è più ferace e più comodo di quello che sia il sistema dell' opera seria per il poeta, per l' attore e per il compositore. Lo è per il primo mercè la gran copia che gli somministra di caratteri o sia di natura imitabile. Lo è per il secondo a motivo della più facile esecuzione sì perchè i tratti dell' oggetto rappresentato sono più spiccati e decisivi, come perchè ritrova ovunque originali da poter agiatamente studiare. Lo è per il terzo a motivo della ricchezza delle modulazioni che scaturisce dalle stesse sorgenti, e dal non vedersi obbligato ad alterar la natura almeno fino al grado che s' altera e si sfigura nell' opera seria. Imperocchè il timore di non slontanarsi troppo dal parlar familiare proprio de' personaggi, che rappresentano, fa che i buffi non si perdano in gorgheggi o cadenze smisurate, e che non facciano uso di quel diluvio di note, col quale inondandosi nella tragedia le arie più patetiche e interessanti, hanno gli altri cantori non so se disonorato o abbellito il canto moderno. E questa è la ca-

gio-

gione per cui la musica delle opere buffe è, generalmente parlando, in migliore stato in Italia che la musica seria, e perchè per un motivo di quest'ultimo genere che si senta composto con qualche novità e caratterizzato a dovere, se ne trovano dieci nella musica buffa. Mossi da tali ragioni vi sono di quelli, che preferiscono ed amano, e mostrano di pregiare assai più la commedia musicale, che la tragedia. E a dirne il vero, quantunque io non gusti nella caricatura dei buffi quel diletto intimo che pruovo nelle lacrime dolci e gentili, che mi costrigne a versare una bella musica tragica, e benchè per una non so quale disposizione del mio temperamento mi vegga sospinto ad amare nella letteratura tutto ciò che parla fortemente alla immaginazione e alla sensibilità senza curarmi gran fatto di ciò ch' eccita il riso; nulladimeno siccome la prima legge del critico filosofo esser debbe di non istabilire massime generali su casi particolari, e molto meno ritraendole da se medesimo, così, riflettendo ai pressochè incorreggibili abusi dell'opera seria, e alla maggiore verità di natura e varietà di espressione che somministra l' opera buf-

buffa, concederò volontieri, che non deve tacciarsi di stravaganza o di cattivo gusto chiunque sopra di quella a questa dasse la preferenza.

Fin quì è vero della musica, e lo dovrebbe essere parimenti della poesia: ma se da ciò che dovrebbe e potrebbe essere vogliamo argomentare a quello che è, resteremo sorpresi nel vedere, che non havvi al mondo cosa più sguajata, più bislacca, più senza gusto di questa. Come la famosa statua di Glauco descritta da Platone, la quale posta sul lido del mare era stata dai flutti talmente battuta e corrosa, che non vi si scorgeva nè un Dio nè un uomo, ma uno scoglio informe, così i pregiudizj, e gli abusi hanno in tal guisa sfigurata quella sorta di componimento che non vi si ravvisa veruna delle spezie appartenenti alla ragione poetica. Per farlo vedere più chiaramente figuriamoci un poco il discorso che tiene l'impresaro coll'autore quando gli raccomanda di scrivere un libretto da mettersi in musica. Esso non sarà tutto di mia invenzione; tale a un di presso è stato fatto anni sono anche a me con un aria di persuasione capace di ottener il suo inten-

tento se il Messer Pandolfo , che mel fece ; avesse trovato il Damone di Boeleau per proselito , o le orecchie di Mida per ascoltatrici . Io toccherò i principali difetti dell' opera buffa riducendoli ad una spezie di teoria.

„ I bolognesi (mi diceva egli) sbigottiti „ dal terremoto sono stati gran tempo privi di „ teatrali divertimenti , il primo adunque , che „ si rappresenterà , tornerà in profitto conside„ rabile dell'impresaro . Io ho divisato non per „ tanto d'aprire a questo Settembre uno spet„ tacolo , e voglio che sia nuovo perchè il Pub„ blico è ormai ristucco delle anticaglie di Me„ tastasio , di cui (sebbene sia il primo dram„ matico del mondo) vuolsi fare quell'uso che „ si fa nelle case dei vasellami d'argento e del„ le gioje di gran valore , le quali si cavano „ fuori in una occasione straordinaria , mentre „ il restante dell'anno s'adoperano altre masse„ rizie più triviali.

„ Potrei accomodarmi all' uso corrente d'Ita„ lia che è quello di strozzar i drammi di quell' „ autore , levando via a capriccio il più bello „ per inserire in sua vece arie e duetti fatti da „ qualche versificator dozzinale ; dal che resta-

„ no

„ no essi così sfigurati , e mal conci che più
„ non gli riconoscerebbe il padre che li gene-
„ rò , se per nuovo miracolo di Esculapio tor-
„ nasse a viver fra noi . Ma non mi piace sif-
„ fato costume . L'eunucare un povero poeta
„ che non ha fatto alcun male , è crudeltà che
„ ripugna al buon cuore . Il sostituire poi a
„ ciò che a lei manca le altrui fanfaluche o le
„ mie è cosa , che pute un cotal poco di pro-
„ sunzione .

„ Ricorro a voi non per tanto , attendendo
„ prima di tutto dalla vostra discrezione , che
„ non sarete difficile intorno al prezzo . Io
„ ho da pagar somme tanto considerabili ai
„ virtuosi , ai ballerini , al maestro di cappel-
„ la , ai suonatori , ho da far tante spese negli
„ abiti , nelle decorazioni , nei lumi , nell' af-
„ fito del teatro e in altre cose che poco o
„ nulla mi rimane per voi . Inoltre le parole
„ sono quello che meno interessa nell'opera ,
„ e nel caso , che voi non vi troviate i vostri
„ convenevoli , ci è una folla di poeti in Bo-
„ logna che me le venderanno a buonissimo
„ mercato . E vedete , se si compone una can-
„ zone per cinque paoli , non basterà un pa-

„ jo

„ jo di scudi per un libretto, il quale alla fin
„ fine val meno assai d'una canzonetta passa-
„ bile?

„ Io vi credo a bastanza istrutto ne' principj
„ dell'arte drammatico - musicale; nulladime-
„ no siccome trattasi del mio guadagno o del-
„ la mia perdita, così mi permetterete, che
„ vi dia alcuni suggerimenti, dai quali non vi
„ dovrete dipartire.

„ Non vorrei, che il dramma fosse intiera-
„ mente serio, perchè vi vorrebbono troppe
„ spese, nè tampoco buffo del tutto, perchè si
„ confonderebbe colle opere dozzinali. Vorrei
„ che fosse di mezzo carattere (lo che in so-
„ stanza vuol dire, che non abbia alcuno) che
„ facesse piangere e ridere allo stesso tempo,
„ che il giocoso entrasse in una lega, che mai
„ non ha avuta col patetico, che ad un'aria ap-
„ passionata tenesse dietro una di trambusto, e
„ che aprisse campo di mostrar la sua abilità
„ alla virtuosa *Pelosini*, che spicca nel tenero,
„ e virtuoso *Gnaccharelli*, che sostiene la par-
„ te di buffo per eccellenza. Non vorrei nem-
„ meno, che l'argomento fosse tratto dalla sto-
„ ria; esso diverrebbe troppo serio, nè sareb-

„ be

„ be buono per altro che per comporre secon-
„ do le leggi di Aristotile, le quali nulla han
„ che fare coll'opera: mi piacerebbe bensì che
„ ci entrassero dentro dei cangiamenti di scena
„ e delle macchine in quantità secondo il gu-
„ sto de' francesi. Oh quei francesi hanno sfio-
„ rato il bello in tutte le cose! Oltre che le
„ decorazioni piacciono moltissimo al popolo,
„ io ho desiderio di far vedere una bellissima
„ dipintura d'una prigione, e d'un bosco, che
„ si trovano nello scenario preso ad affitto.

„ Voi altri poeti avete certe regole di stile
„ che vi fanno lambiccar il cervello per torni-
„ re acconciamente un periodo. Si dice, che
„ v'abbia con i suoi precetti comunicata cotal
„ malattia contagiosa un maestro dell'arte,
„ chiamato Orazio, e che i greci, e i francesi
„ v'abbiano fornito l'esempio. Quanto a me
„ vi dispenso volontieri dalla eleganza, e se vi
„ piace, anco dalla grammatica, insegnandomi
„ l'esperienza che si può senza l'una e senza
„ l'altra riscuoter sul teatro un durevole ap-
„ plauso. Non ha guari che si replicò più di
„ quaranta volte sulle scene un'opera buffa do-
„ ve un'aria cominciava

Lei

Lei si figuri adesso

„ e finiva con uguale proprietà di sintassi

Lei l'asino sarà.

„ La vostra malizia applicherà senza dubbio le
„ ultime parole al poeta.

„ Ho sentito dire altresì, che il ridicolo co-
„ mico dev' essere cavato dalla esperienza non
„ tratto dalla fantasìa, che si devono studiare
„ profondamente gli uomini prima d'esporli sul
„ teatro, che le debolezze di temperamento non
„ i vizj di riflessione, i difetti nati da una
„ stranezza di pensare innocente non i delitti
„ odiosi e nocivi sono la materia propria della
„ scena comica, che questa materia dee rap-
„ presentarsi abbellita da un colore alquanto ca-
„ ricato e forte ma non esagerato, con cert'al-
„ tre filastrocche che voi altri autori dite es-
„ servi state prescritte dal buon senso. Ma vi
„ torno a dire, che il buon senso non è fatto
„ per noi. Il teatro non ha altra poetica che
„ quella delle usanze, e poichè queste voglio-
„ no, che deva ognor comparir sulle scene un
„ martuffo con un visaccio da luna piena, con
„ una boccaccia non differente da quella de' leo-
„ ni che si mettono avanti alla porta d'un gran

 „ pa-

„ palazzo, con un parruccone convenzionale, e
„ con un abbigliamento, che non ha presso al-
„ la civile società nè originale nè modello;
„ poichè è deciso, che cotal personaggio ridi-
„ colo abbia ad essere ognora un padre ba-
„ locco, od un marito sempre geloso e sem-
„ pre beffato, od un vecchio avaro, che
„ si lascia abbindolare dal primo che gli sa
„ destramente piantar le carote, poichè il co-
„ stume comanda, che per tariffa scenica de-
„ vano mostrarsi in teatro ora un Olandese
„ col cappello alla quakera, che sembri muo-
„ versi colle fila di ferro a guisa di burattino,
„ ora un francese incipriato e donnajuolo, che
„ abbia nelle vene una buona dose d'argento
„ vivo, ora un goffo tedesco, che non parli d'
„ altro che della sciabla e della fiasca, ora un
„ Don Quisciotte spagnuolo, che cammini a
„ compasso come figura geometrica, pieno di
„ falsi puntigli, ed abbigliato alla foggia di due
„ secoli addietro; poichè insomma tutto ha da
„ essere stravagante, esagerato, eccessivo e fuo-
„ ri di natura, voi mi farete la grazia d'ac-
„ comodarvi mandando al diavolo quanti pre-
„ cettori v'ammonissero in contrario.

„ V'

„ V'avverto, che non dovete introdurre più
„ di sette personaggi, nè meno di cinque. Sa-
„ pete qual carattere devono avere le due pri-
„ me parti. Al terz' uomo, ovvero sia al *te-*
„ *nore* darete carattere sostenuto di padre, di
„ vecchio, di geloso, di mercante Olandese, o
„ di qual più vi aggradi. Se colui che fa la
„ parte del padre ha quindici o vent' anni me-
„ no del figliuolo poco mi cale. Il viso accon-
„ ciamente forbito, il rossetto in buona dose,
„ e la lontananza aggiustano ogni cosa. Ma che
„ il rimanente de' personaggi parli assai poco,
„ imperocchè quei, che mi sono toccati in sor-
„ te quest' anno cantano male. E siccome l'
„ amore è il regno delle donne, e l'anima del
„ teatro così v' avvisarete di fare, che il pri-
„ mo uomo sia innamorato della prima donna,
„ e il secondo della seconda; senza codesta leg-
„ ge non ci sarebbe verso di contentar le mie
„ virtuose, le quali vogliono ad ogni modo
„ smaniar un tantino in presenza del pubblico.
„ E poi questi amori o siano principali, ovve-
„ ro di episodio si confanno mirabilmente col
„ genio della musica. In ricompensa del disa-
„ gio potrete sceglier i mezzi che più v'aggra-

 „ di-

„ dino per maneggiare lo scioglimento. Ne fo
„ così poco conto della condotta che nulla mi
„ cale se và piuttosto così che altrimenti.

„ Ho la buona sorte di avere un primo uo-
„ mo dotato di voce snodatissima e leggiera,
„ onde converrà aprirgli campo acciocchè brilli
„ al suo talento. Egli ama poco il recitativo,
„ dal che ne siegue, che voi dovete essere
„ estremamente laconico a costo ancora di affol-
„ lare gli avvenimenti, ma si compiace nelle
„ ariette principalmente, in quelle dove si può
„ gorgheggiare come sono le romorose, o che
„ chiudono qualche comparazione. E siccome
„ incontrò una volta assai bene cantando il

Vo solcando un mar crudele,

„ così vorrebbe un'aria lavorata sullo stesso
„ metro e con delle parole consimili. Se non
„ vi vien fatto di lavorarla, come ei vuole,
„ poco importa, attaccheremo quella stessa, e
„ tutto anderà a dovere. Sarà poi mio pensie-
„ ro far che il maestro vi adatti sopra una
„ musica sfoggiata e pomposa, e affinchè spic-
„ chi di vantaggio la di lui abilità, faremo
„ nascere una tenzone musicale fra la voce del
„ cantante e un qualche strumento con botte,

„ e

„ e risposte da una parte e dall'altra , che sa-
„ rà proprio una delizia.

„ Vi metterete un solo duetto, il quale, co-
„ me sapete , appartiene esclusivamente al pri-
„ mo uomo e alla prima donna . Guai se ve-
„ nisse cantato da altri che da loro! Nascereb-
„ be un dissidio poco minore di quello che ac-
„ cese in altri tempi i Geminiani contro ai
„ Petroniani per la Secchia rapita . A fine di
„ schivar le contese fa di mestieri parimenti ,
„ che tutti i personaggi cantino per ordine le
„ loro ariette incominciando dal primo uomo o
„ dalla prima donna infino all'ultimo, e sicco-
„ me vorrei , che vi si mescolasse il buffo ,
„ così non farebbe male un finale dove tutti
„ cantassero ad un tratto. Meglio poi se ci en-
„ tra nelle parole un non so che di mulinello,
„ di tempesta, di zuffa o di cosa , che appor-
„ tasse gran fracasso . Allora l'orchestra batte-
„ rebbe fuoco , e gli uditori sguazzerebbero per
„ l'allegrezza . Egli è vero , che codesti finali
„ rassomigliano per lo più ad una sinagoga di
„ ebrei anzi che ad un canto ben eseguito, ma
„ nelle cose di gusto non bisogna essere cotan-
„ to sofistico.

„ Avrete cura di fare , che tutti gli attori
„ abbandonino il teatro dopo aver cantato le
„ loro ariette , e che verso la fine dell' atto
„ vadino sfilando a poco a poco . Cotal costu-
„ me mi piace assai ed è caratteristico dell'
„ opera . Lascio poi in vostra balìa il tirar giù
„ a grado vostro l'ultimo atto ; basta che sia
„ curto , che non vi si frammezzino arie d'im-
„ pegno , nè decorazioni importanti , e che i
„ personaggi alla perfine si rappattumino insie-
„ me così che ogni cosa fornisca amichevolmen-
„ te . Mi direte , che ciò non si conviene , e
„ che anzi l' ultimo atto dovrebbe essere il più
„ vivo e incalzante. Ma coteste sono sottigliez-
„ ze dell' arte , nelle quali non me ne intrico ,
„ Quello , ch' io so è , che fornito il secondo
„ ballo , l'uditorio va via , e che i suonatori
„ e virtuosi non vogliono più faticare . "

Con tali principj, su quali s' aggira in prati-
ca tutto l'edifizio dell'opera buffa , non è da
maravigliarsi se i lettori non degnano di gitta-
re uno sguardo sul libretto , se il poeta da so-
vrano, quale dovrebbe essere, è divenuto ligio,
e se va a soqquadro ogni cosa. Da questa pro-
scrizion generale vanno esenti pochissimi scrit-

to-

tori. Se Girolamo Gigli, e Goldoni hanno fatta in questo genere qualche composizione passabile, il loro merito è comparativo, e non assoluto. Essi non devono confondersi tra i Bavj o i Mevj, ma qual distanza fra loro e gli Aristofani o i Terenzj? Ma se l'Abate Casti applicherà a siffatti lavori, la sua vivace imaginazione, il suo talento pieghevole, e il suo stile agiato e corrente (cercando però di rammorbidirlo alquanto secondo i bisogni della melodia, e mettendo un poco più di contrasto e di forza nelle situazioni e nei caratteri) avrà egli frà poco la gloria di regnare senza rivali sul teatro buffo italiano. Mi fanno pensare in tal guisa il *Teodoro Re di Corsica*, e molto più la *Grotta di Trifonio* due commedie musicali di questo poeta, che si sono rappresentate nella Imperial Corte di Vienna, e che ci fanno desiderare di vederne sortire altre molte dalla stessa penna.

CAPITOLO DECIMOSESTO.

Ragionamento sopra il Ballo pantomimico. Della sua applicazione al Teatro. Se convenga, o no, bandirlo dal melodramma.

ABbiamo finora osservati i fondamenti del brillante edifizio che potrebbero le belle arti inalzare al piacere non meno che alla gloria d' una nazione. Non è colpa nostra se l'esecuzione si è trovata disforme al disegno, e se i pregiudizj hanno sfigurata nella pratica quella sublime idea del bello che negli annali del gusto avea tracciata la penna luminosa del genio. Al presente restano a disaminarsi gli ornati fra i quali il ballo ottiene un luogo così distinto che il passarlo sotto silenzio sarebbe lo stesso difetto che il tralasciare fra le regole dell' architettura quelle che insegnano la maniera di abbellire una facciata o di render luminoso e capace l'ingresso d' un palazzo. Oltradicchè diventa oggimai tanto più necessario il parlarne quanto che la possente influenza della imitazione francese ha reso il ballo a giorni nostri quasi

par-

parte essenziale del melodramma italiano. Però seguitando il mio solito metodo ch' è quello di risalire fino ai principj a fine di cavare più ovvie e più legittime le conseguenze, cercherò di restringere colla brevità e nettezza possibile tutto ciò che nella presente materia ha uno stretto legame col mio argomento ai capi seguenti.

Primo. Dell' origine naturale e della energia del ballo.

Secondo. Della sua applicazione e uffizj al teatro.

Terzo. Della sua prima introduzione e progressi in Italia.

Quarto. Dei principali abusi introdottisi nel ballo pantomimico italiano.

Ogni passione interna dell' uomo si manifesta in due maniere o coll' azione o col suono. La stessa sensazione, che ci strappa un urlo di spavento o un grido di gioja, ci spinge a fare eziandio certi determinati gesti analoghi alla natura dell' affetto che ci predomina. Se l' apprensione è d' un male, i muovimenti del corpo sono diretti a slontanarlo lungi da noi, come si cerca con ogni sforzo di avvicinarlo qualora si

cre-

crede di ritrovar in quell'oggetto la propria felicità. L'uno e l'altro è stato dalla natura con mirabile provedimento ordinato. Negli affetti di gioja i segni esterni servono a comunicare coi nostri simili parte di quell'allegrezza che tanto giova a rinserrare i vincoli dell'amicizia. Negli affetti di spavento o di mestizia servono essi ad eccitar in nostro ajuto l'altrui commiserazione facendo vedere, che ci sovrasta un qualche pericolo. Si vede adunque, che l'origine naturale del ballo e del canto è la stessa, che l'istinto (quella facoltà indiffinibile, ma vera, che negli esseri sensibili è il supplemento della ragione) è la cagion produttrice dell'uno e dell'altro, e che siccome i suoni inarticolati della voce umana sono la materia elementare della melodia, così le attitudini della fisionomia e del corpo sono, a così dire, la materia primitiva della danza.

Ma non qualunque aggregato di suoni è un canto, nè qualunque serie di attitudini è un ballo. Gli accenti scomposti e fuori di regola non formano modulazione nella stessa guisa che i gesti fuori di misura non formano cadenza. Gli uni e gli altri per costituire un'arte hanno

bi-

bisogno d'essere imprigionati fra certe leggi inalterabili e severe, le quali sono le medesime per la danza che per la musica. Come questa ha bisogno d'una misura, che regoli la durazione di ciascun tuono, d'un muovimento che affretti o rallenti la misura, d'un'armonia che combini e temperi le parti simultanee, e d'una melodia che disponga i tuoni in una successione aggradevole, così nel ballo fà d'uopo dar un determinato valore e una durazione ai gesti, accelerarli o rallentarli secondo le leggi del ritmo, regolar acconciamente le figure subalterne, e dar ai muovimenti del corpo una continuazione concertata ed armonica. La comparazione fra il canto e il ballo può condursi ancora più avanti. V'è un canto naturale e un canto imitativo. Nel primo chi canta non ha altro disegno, che di eccitar in se stesso o in altrui quel diletto meccanico che risulta dalla dolcezza inerente a qualunque tuono. Nel secondo raccogliendo gli accenti precisi della voce umana in qualunque situazione dell'anima, prende a rappresentarli con esattezza tessendone, se occorre, una lunga azione. Dell'uno e dell'altro molto si è parlato in quest'opera. Così due

sor-

sorta possiamo considerare di ballo. Una dove l'uom non ha altro disegno che di ballar per ballare, cioè di eseguire certi salti regolati o per manifestare la sua allegrezza, o per mostrar il brio e l'agilità della persona, o per porre in movimento i suoi muscoli intorpiditi dall' ozio soverchio. Questo ballo senz' altro fine riflesso si chiama propriamente *danza* ed è quello che s'usa nei festini, nelle accademie, e nei domestici diporti. Allorchè per renderlo più aggradevole vi si mischiano parecchie sortite, evoluzioni ed intrecciamenti, prende comunemente il nome di ballo, o danza *figurata*. L' altra sorte si è quando chi balla, non contentandosi del piacer materiale della danza, prende ad eseguire un intiero soggetto favoloso, storico od allegorico esprimendo coi passi figurati de' piedi, coi varj atteggiamenti del corpo e delle braccia, e coi tratti animati della fisionomia tutta la serie di situazioni che somministra l'argomento nello stesso modo che la esprime colla voce il cantore. Questa seconda maniera di ballare si chiama *pantomimica*, la quale costituisce un linguaggio muto di azione inventato dalla umana sagacità affine di accre-

scer la somma dei nostri piaceri, e di stabilire fra uomo e uomo un novello strumento di comunicazione indipendente dalla parola.

Noi ignoriamo fino a qual grado di energia potrebbe condursi un siffatto strumento, ma havvi ogni apparenza di credere, che se gli uomini non avessero sviluppato giammai l'organo della voce, nè inventata l'arte della parola, l'idioma de' gesti perfezionato dal bisogno, e avvivato dalle passioni avrebbe potuto comodamente supplire all'uno e all'altra. La sperienza ci fa vedere, che i fanciulli, non sapendo ancora articolare gli accenti, trovano pure il segreto di farsi intendere a meraviglia dalle loro nutrici, e l'educazion ragionata, onde sono capaci i muti nati, pruova con evidenza che la natura non ha stabilito su questo punto verun impreteribil confine, e che un senso potrebbe acconciamente far le veci d'un altro. La storia inoltre ci insegna, che il linguaggio primitivo de' popoli fu dappertutto più d'azione che di parole composto, e che dalla usanza appunto di parlar agli occhi acquistaron le loro espressioni un carattere di forza, cui tenterebbe indarno agguagliare l'artifiziosa e per lo più ineffi-

fi-

ficace verbosità de' nostri più rinomati oratori: Tarquinio, il quale in vece di rispondere all' ambasciatore de' Gabinj, lo mena nel proprio giardino, e alla sua presenza recide senza proferir parola la sommità de' papaveri, che grandeggiavano sopra gli altri: Dario Re dei Persi, che essendosi inoltrato nella Scizia con intenzione di muover la guerra a que' popoli, si vede comparir avanti da parte loro un araldo, che gli appresenta una rana, un topo, un uccello e cinque freccie, e poi si diparte senza pronunziar un sol motto: Il famoso Levita di Efraimo, il quale volendo vendicar la morte della sua sposa barbaramente trucidata da certi Israeliti della tribù di Beniamino, taglia l'amato cadavero in dodici parti, ed una ne manda in regalo a ciascuna delle dodici tribù per eccitarle con sì feroce eloquenza alla comune vendetta: L'Indiana descritta da un poeta orientale, che interrogata dall'amante chi sia il fortunato oggetto de' suoi frequenti sospiri, e obbligandola il pudore a tacere mentre l'ardenza de' suoi desiderj la sprona a manifestarlo, prende senza dir parola un lucidissimo specchio, e l'affaccia innanzi a chi le avea fatta la dimanda: L'altret
tan-

tanto bella quanto incontinente Frine, che vedendo i giudici dell'Areopago non essere in suo favore dall' aringa d' Iperide abbastanza commossi, s' inginocchia avanti loro, si straccia i veli che le ricoprivano il seno, offre ai loro sguardi una candidezza abbagliante, e per la muta facondia di due persuasive oratrici si vede assoluta dal delitto d' irreligione nel più rigido tribunale della Grecia: I *Salams* ovvero sia specie di muta comunicazione inventata nei serraglj dell' oriente, la quale consiste nel mandarsi a vicenda in regalo un nastro, un pannizuolo, o qualche altra cosa triviale, ma che avendo nella sua piegatura e configurazione diversi pattuiti significati, serve a trasportare da un luogo all' altro tutti gli arcani della galanteria, senza temer la gelosa vigilanza dei mariti; mille altri esempj di questa natura, de' quali abbonda non meno la sacra (*) che la profana storia, pruovano, che certa classe di sentimen-

ti

(*) Veggasi l' Opera del celebre Warburthon Inglese, che ha per titolo *Saggio sopra i Geroglifici*. § § 8. e 9.

ti e di passioni ponno dipignersi alla fantasia con più vivaci colori per mezzo della vista che per mezzo dell' udito. E se non temessi diffondermi troppo in una materia, ch' è il fondamento del diletto, che ci procurano tutte le belle arti, farei ancora vedere, che l' ascosa origine del piacere, che certi tratti arrecano nella musica, nella poesia e nella eloquenza, è nel linguaggio d' azione principalmente riposta; che ciò, che rende eloquenti i quadri oratorj o poetici è l' arte di radunare in una sola idea più immagini, le quali rappresentino muovimento, come la maniera di render la musica espressiva si è quella di far sentire la successione regolata de' tuoni e del ritmo; che la forza di certe lingue massimamente delle orientali deriva dall' accennato principio: osservazione, che può farsi ancora nello stile de' più grandi scrittori antichi e moderni, la magia del quale allora è portata al maggior grado quando le parole e le idee fanno l' effetto dei colori.

C' è non per tanto l' eloquenza de' gesti, come c' è l' eloquenza de' suoni, e la maniera di render efficace quanto si può la pantomima (della quale sola e non delle altre spezie di bal-

ballo si farà discorso nel presente capitolo) sarebbe quella d'applicarla all'esercizio delle passioni utili alla società, o ai motivi che interessano generalmente il cuore umano; posciachè i mezzi in apparenza più triviali possono fra le mani d'un legislatore filosofo divenire molle possenti di rinforzo nel governo degli stati, e nella politica.

I greci, che seppero tutto inventare e perfezionar tutto, i greci, che non lasciarono inoperosa veruna facoltà del corpo o dello spirito, i greci che fecero servire fino i proprj divertimenti agli oggetti più rispettabili e più sublimi, i greci in somma quel popolo estraordinario, il cui nome io non posso leggere nè nominare senza entusiasmo, intesero così bene questo gran principio, che non temettero di dover essere accusati di leggerezza divinizzando siccome fecero, la danza e applicandola poi insiem colla musica e la poesia alla politica, alla educazione pubblica, alla guerra e al culto religioso. Come gli Dei, e gli Eroi furono tenuti poeti e musici così furono ancora tenuti ballerini. Ballava Venere, Ebe, e le Grazie: ballavano Castore, Polluce, e Minerva: ballarono Teseo, Pirro, Achille e tanti altri, e

perfin colui, che al detto di Cicerone chiamò la filosofia dal cielo, colui che dall'oracolo fu riputato il più saggio fra gli uomini, il maestro di Eschine, di Platone, e di Senofonte, in una parola il gravissimo Socrate ebbe fama di bravo danzatore. Questa, che nelle nostre idee tanto diverse da quelle sembra una prostituzione della filosofia, veniva accompagnata da un altra spezie di prostituzione in apparenza più scandalosa. Non solo adoperavano i greci la danza come un atto di religione, o come un incentivo all'amor della patria, non solo si danzava nell'entrare in una battaglia per accendersi al coraggio, nel sortire di essa per ringraziare gli Dei, d'intorno al talamo conjugale per augurare la fecondità, nella palestra per indurarsi alla fatica, nelle campagne per implorare dai numi l'abbondanza delle raccolte, fra le mura domestiche per educare la gioventù e in mille altre occasioni, ma eravi ancora una danza chiamata della *Innocenza* dove le donzelle di Lacedemonia ballavano affatto ignude e divise in più cori innanzi al simulacro di Diana sotto gli occhi della gioventù maschile, e in presenza del rispettabile magistrato degli Efo-

ri,

ri, il quale autorizzava colla sua compostezza e taciturnità uno spettacolo così strano. Gli occhi nostri lo ritroverebbono senza dubbio biasimevole, nè io voglio in modo alcuno giustificarlo avendo la fortuna di professare una religione non meno rispettabile per la purità della sua morale, che veneranda per la santità ineffabile de' suoi dogmi; ma riguardandolo unicamente con occhio politico, nè potendo argomentare dalla profonda sagacità del legislatore di Lacedemonia, che un sì bizzarro costume fosse privo d'ogni ragion sufficiente che rendesse non solo utile ma legittima la sua istituzione, bisognerà confessare, come dice un moderno filosofo, il quale aveva l'anima Spartana e le viste di Platone, *che l'usanza, di cui si tratta, conveniva solamente agli allievi di Licurgo; che la vita frugale e laboriosa, il costume puro e severo, la loro naturale robustezza d'animo erano qualità e circostanze atte a render innocente uno spettacolo così stravagante per qualunque popolo non d'altre virtù posseditore che della sola decenza* (*).

 I Ro-

(*) L'Elvezio in un capitolo pieno di lubricità e di

I romani meno sensibili che non lo erano i greci ai piaceri dello spirito oltre l'applicazione che sul loro esempio fecero della danza propriamente detta ad alcune istituzioni religiose e politiche, furono ancora i primi a introdur sul teatro la danza pantomimica. Dico, che furono i primi, poichè sebbene trovinsi fra i gre-

e di paradossi inserito nel terzo discorso del suo famoso libro intitolato *lo Spirito* va ancora più avanti, e supponendo che l'accennato costume non fosse abbastanza efficace avrebbe voluto di più che ad eccitar negli Spartani l'entusiasmo, o com'ei si spiega, *la febbre della virtù* avesser dovuto i legislatori doppo il ritorno d'una battaglia condurre avanti a tutto l'esercito più truppe di belle donne ignude educate a questo solo fine in particolari conservatorj agguisa delle nostre monache, o delle antiche Vestali, le quali servir dovessero di premio a coloro che si fossero diportati meglio nella zuffa. Così, dic'egli, i soldati diverrebbero più intrepidi e più virtuosi, perchè la virtù cresce in proporzione del maggior piacere che le s'offre in premio, e perchè i maggiori anzi i soli piaceri della vita sono quelli dei sensi. Io non voglio far da *casista* coll'Elvezio esaminando lo strano significato che da egli alla parola *virtù*; ciò sarebbe lo stesso che citare le controversie del Bellarmino argomentando contro ad un Bonzo del Giappone. Nè mi fermerò a ribattere la falsissima opi-

i greci surriferiti alcuni gesti esprimenti un qualche fatto, ciò non ostante l'idea d'una intiera commedia o tragedia rappresentata da capo a fine senza il soccorso delle parole e col solo ajuto dell'azione non fu conosciuto per la prima volta fuorchè in Roma sotto il comando di Augusto. Il mio metodo non mi permette il

opinione, che i piaceri de' sensi siano i maggiori anzi i soli piaceri della vita; ciò mi condurrebbe più oltre del bisogno. Ma dirò bensì che questo celebre scrittore mostra d'ignorare non meno la storia che la vera politica de' Lacedemonj. Tanto è egli lontano dal vero, che Licurgo pensasse a procurare a suoi allievi per premio il piacere de' sensi che non vi fu mai al mondo legislatore più austero, nè che più cercasse di rimuovere dal suo popolo ogni mollezza, ogni e qualunque piacere corporeo che sortisse dal puro necessario. Il suo codice legislativo n'è una continuata riprnova. Cosicchè l'apparente immodestia femminile comandata dalle sue leggi in vece d'avere per oggetto l'eccitar la fantasia degli Spartani coll'idea del godimento aveva anzi uno scopo diametralmente opposto. Conobbe egli, che bisognava dar alle donne le virtù degli uomini perchè quelle non dassero a questi le proprie debolezze, che faceva d'uopo ispirare ad esse il coraggio, la toleranza, la fuga de' piaceri, e l'amore della fatica affinchè il loro consorzio non ispirasse agli uomini la pigrizia, l'ef-

trattenermi a narrare i progressi di quest'arte sotto gl'Imperatori, nè i miracoli de' celebri pantomimi, che tanta impressione fecero su i romani, e sì pericolosa influenza ebbero sulla loro libertà e su i loro costumi. L'Abate Du Bos, (*) il Caliacchi, (**) e il Chausac (***) ap-

l'effemminatezza, la voluttà, e lo spirito di frivolezza; che il soverchio pudore non andando mai disgiunto da una certa timidezza non era opportuno per agguerrir le donne fino al segno ch' egli voleva, onde bisognava sminuirlo fino ad un certo punto, che l'avezzarsi a riguardar certi oggetti colle dovute cautele era lo stesso che rintuzzare in non piccola parte la loro attività, e che però la totale nudità delle donzelle Spartane esposta agli occhi in tali circostanze col correttivo del giudizio pubblico era meno pericolosa ad uomini induriti dalla educazione contro ai piaceri che non lo è per uomini avviliti e degradati quali noi siamo, l'affettata modestia di tante nostre civette, le quali non velano una parte del loro corpo se non per rendere più seducente l'altra che scuoprono. Io non dico se bene o male s'avvisasse Licurgo così pensando, giacchè non sarebbe questo il luogo d'entrare in siffatta ricerca, ma dico che tale fu realmente lo spirito di quella sua legge non compreso per niente dall' Elvezio.

(*) Reflexions sur la poesie & la peinture.

(**) De Ludis scenicis.

(***) Traitè historique sur la danse.

appagheranno ampiamente la curiosità di coloro che di sapere più oltre avessero vaghezza. Tuttavia due cose relative al mio assunto meritano di essere rilevate. L'una si è l'evidenza di espressione che conservavano i pantomimi non ostante la somma difficoltà, che dovevano sentire nel rappresentare, essendo privi dell'ajuto degli occhi e della fisionomia a motivo della maschera, onde, come sa ognuno, aveano coperto il volto. L'altra l'energia del ballo pantomimico riconosciuta persin nel guasto che dava ai costumi, e nell'oscurar che fece la tragedia e la buona commedia con ogni altro spettacolo drammatico più giudizioso. La prima delle accennate osservazioni è diretta a far vedere di qual perfezione sarebber capaci fra noi le arti pantomimiche avendo mezzi più efficaci che non avevano essi per ben riuscirvi. La seconda può far temere una sorte uguale per l'odierna musica e l'odierna poesia, qualora si lasci al ballo un'illimitata licenza sul teatro senza restringerlo fra quei cancelli, che prescrivono il buon gusto e la sana filosofia. Ma quali sono codesti cancelli? Tempo è ora mai di venire a disaminarlo.

La pantomima può essere considerata sotto due relazioni differenti. La prima in quanto è un arte rappresentativa somigliante alla poesia e alla musica. La seconda in quanto viene applicata al melodramma o come parte costitutiva di esso e coll'azione intimamente connessa, o come facendo classe di per se qual semplice intermezzo frapposto tra atto ed atto.

Considerata in genere come un' arte rappresentativa la pantomima è precisamente soggetta alle leggi stesse alle quali soggiacciono tutte le arti d'imitazione, cioè di dare alla spezial materia, che scelgono esse come strumento tutta la possibile somiglianza coll'oggetto, che vogliono imitare. Così perchè la danza rappresenta le azioni umane per mezzo de' muovimenti e de' gesti, l'arte del bravo pantomimo consiste nel fare che i suoi gesti e i suoi muovimenti esprimano con tutta la verità ed evidenza compatibile coi principj dell' arte sua l'originale preso a rappresentare. Dissi a bella posta *con la verità ed evidenza compatibile coi principj dell' arte sua* affine di prevenir il sofisma di coloro, che indicate vorrebbero nella imitazione delle belle arti tutte quante le par-

ticolari circostanze del vero, senza riflettere che l'oggetto di quelle non è la semplice natura, ma la bella natura, e che l'arbitraria non meno che stitica teoria di quei pretesi filosofanti sbandirebbe ogni piacere ed ogni decenza dal teatro, facendo apparire in un ballo per esempio di villani o di marinari avvolti i danzatori fra le squallide vesti, coi muovimenti scompassati e colle maniere rozze ed improprie, che realmente in simili personaggi s'osservano. E ciò sotto pretesto di esatta rassomiglianza fra l'imitazione, e l'imitato.

Dalla necessità che ha la danza di esser vera e conforme nasce in lei altresì la necessità di esser chiara e distinta. Non basta che il danzatore faccia dei gesti e delle attitudini, bisogna che i gesti abbiano un senso e le attitudini un significato, il quale, essendo dagli spettatori facilmente compreso, faccia loro nascer tosto in mente l'immagine della cosa che vuolsi rappresentare. Senza questo requisito essenziale l'idioma de' gesti è simile appunto ai simboli degli antichi egiziani, ovvero a quelli inintelligibili caratteri trovati dal celebre Maupertuis nei suoi viaggi alla Lapponia.

nia. (*) Ogni sentimento del cuore umano, ogni slancio di passione ha, come dice Cicerone, i suoi tratti corrispondenti nel volto, nella voce, e nell' atteggiamento. (**) Il saperli afferrare e il combinarli fra loro, formando una serie ragionata, è quello che costituisce il vero linguaggio d' azione. Se nella serie accennata si trovano dei muovimenti che m'imbarazzano o perchè nulla significano, o perchè hanno una significazione ideale, arbitraria, non fissata dall'uso e dalla convenzione, o perchè non sono abbastanza connessi cogli antecedenti e coi posteriori, o perchè distornano la mia attenzione dalla idea principale, o perchè si distruggono a vicenda e si contraddicono; il linguaggio della pantomima è non solo cattivo, ma al fine delle arti imitative perfettamente contrario.

Quindi le qualità generiche richieste nel ballo rappresentativo sono le stesse che esigono le azio-

(*) Vedi *Lettres sur la Laponie*.

(**) *Omnis motus animi suum habet a natura vultum, & sonum, & gestum*.

azioni drammatiche, e gli argomenti della oratoria. Debbe cioè apparire la danza una, varia, ordinata, conveniente, e patetica. Una, che rappresenti cioè un' unica azione principale senza divagarsi in episodj inutili e fuori di luogo, facendo anzi che tutte le sortite e le entrate, tutte le scene e le mosse corrispondano ad un solo oggetto. (*) Varia, che senza cangiar il piano generale dell' azione sappia svegliar negli animi degli spettatori la novità che nasce dai diversi incidenti somministrati dall' argomento. (**) Ordinata, che rappresenti le situazioni in maniera che le ultime cose si confaccino colle prime, e queste colle medie e colle ultime. (***) Conveniente, che nell' adattare ai personaggi i rispettivi gesti abbia sempre in vista l' indole della passione, i caratteri, il tempo, il luogo, e le circostanze. (****) In fine patetica cioè,

(*) *Denique sit quodvis simplex dumtaxat, & unum.* Oraz.

(**) *Illecebris erat, & gratam novitate morandus.*

(***) *Primo ne medium, medio nec discrepet imum.*

(****) *Reddere personæ scit convenientia cuique.*

cioè, che così acconciamente dipinga i movimenti proprj dei varj affetti umani, che lo spettatore sia costretto a risentirli in se stesso. (*) L'ultima circostanza è più d'ogni altra legge necessaria alla pantomima, perchè non avendo verun altro compenso, qualora non esprima una qualche situazione viva dell'anima, essa non significa niente. La ragione si è perchè nessuna operazione dell'uomo porta seco un gesto animato e imitabile fuorchè la passione. Un re che parla posatamente, un filosofo che silogizza (e in questi esempj si racchiudono tutti gli altri di simil genere) non sono modelli opportuni per un danzatore. Le smanie di Merope, le lagrime di Andromaca, l'iracondia d'Achille, le tenerezze di Aristea, il furore di Oreste, l'ansietà d'Ipermestra, e l'abbandono di Armida; ecco i gran fonti del gesto umano e per conseguenza della pantomima.

Come la poesia ha i suoi diversi stili così gli ha parimenti la danza, e i vizi e le virtù di

(*) *Et quocumque voles animum auditoris agunto.*
Orazio Art. poet.

di entrambe vengono regolati cogli stessi principj. Attitudini scherzose e festevoli nei balli buffi, nei tragici animate e terribili, maestose e gravi nei serj, vaghe e semplici nei boschereccì, vezzose e dilicate negli amorosi, regolari ed eleganti in tutti; questi sono i requisiti dello stile nella pantomima. S'aggiunge come prerogativa essenziale, che debbano essere aggiustate, perspicue e scelte. L'aggiustatezza richiede, che si dia alle cose il loro genuino colore senz'alterarle per eccesso o per difetto, acciocchè il danzatore non incorra nella taccia di colui, che cita Luciano, il quale facendo Aiace furioso si trasportò in modo, e cagionò un tale scompiglio in teatro che si sarebbe detto, che non contrafaceva il furioso, ma che lo era (*). La perspicuità vuole, che ogni gesto esprima con nettezza e precisione ciò che vuol rappresentare affinchè lo spettatore non sia indotto in abbaglio. La mancanza di questa virtù rende simile la espression pantomimica alle fosche nebbie, che addensandosi sù una valle, ne

(*) Dialogo della danza.

ne tolgono alla vista ogni vaghezza. La sceltezza esige che il danzatore, non contentandosi di cavar dal suo corpo i movimenti ovvj e comuni; si studi di svegliare e mantenere la sospensione con quelle mosse inaspettate, e decisive così atte a produrre il loro effetto, e che sono il frutto più pregiato dello studio e del genio. Bello è il rappresentarmi Galatea nell'atto che scherzevolmente colpisce col pomo l'innamorato pastorello; ma la danzatrice non avrà altro merito che quello d'una imitazione volgare se non mi fa vedere ancora quel misto di ritrosia e d'amabile petulanza, quegli inviti significati in aria di ripulsa, quel chiaro e facile riso interprete non dubbio degli ascosi desiderj, in somma quell'inesprimibile atteggiamento della ninfa, che fugge verso il boschetto, e fuggendo cerca di essere più attentamente guardata. (*)

Dal semplice abbozzo esposto finora si vede, che

(*) *Malo me Galatea petit formosa puella,*
Et fugit ad salices, & se cupit ante videri.
Virgil. Eg. 2.

che l'arte pantomimica è capace di teoria ragionata al paro delle altre facoltà, e che potrebbe acconciamente scriversi la retorica e la poetica de' ballerini, come Aristotile e Orazio hanno scritto quelle de' poeti e degli oratori. Ma lasciando cotal impegno (più utile e di maggior conseguenza, che non si crede comunemente) ad altri scrittori più profondi, passiamo a disaminare qual uso possa farsi della danza nel melodramma.

In tre maniere può questa entrare in uno spettacolo teatrale o accompagnando costantemente la poesia per tutto il tempo che dura l'azione, o in qualche determinata occasione soltanto, o come un intermezzo frapposto nel silenzio degli atti.

L'unione delle belle arti e il fratellevole combaciamento, che hanno insieme la danza, la poesia e la musica esigerebbe forse l'applicazione del ballo nella prima maniera, e così è fama che facessero gli antichi, appo i quali le intiere azioni tragiche o comiche si cantavano, si suonavano, e si ballavano nel medesimo tempo da un solo ed unico attore. Ma siffatto sistema eseguibile forse per poco tempo e mentre

tre

tre gli spettacoli erano sul nascer loro non poteva continuarsi allorchè divennero essi più lunghi e più complicati. Così tanto i greci che i latini si videro astretti a sciogliere quella rigida alleanza delle tre arti distribuendo in diverse persone le moltiplici incombenze, che dianzi erano affidate ad una sola. S'ignora chi fosse il primo nella Grecia a separare la pantomima della poesia; presso a' romani fu il poeta Livio Andronico, il quale facendo, secondo il costume di quei tempi, da attore nella sua commedia fu forzato dal popolo a ripetere diverse volte alcuni passaggi favoriti; per lo che ottenne la permissione di sostituire in suo luogo uno schiavo, che cantasse il poema insieme col musico mentre egli medesimo rappresentava la stessa azione col gesto muto (*). In progresso di tempo anche questa usanza fu levata via, e la danza non accompagnò più la tragedia fuorchè nei cori, o in qualche scena particolare. Ciò ch' essi fecero mossi dalla necessità, non potendo più reggere alla fatica, è stato poi confermato dal-

(*) Tito Livio Histor. Lib. 4.

dalla esperienza e dalla sana ragione. La filosofia, ai dettami della quale fa d'uopo assoggettare non meno le facoltà appartenenti al gusto che le più elevate scienze ha insegnato ai coltivatori di quelle, che un discorso fatto simultaneamente allo spirito in due idiomi affatto differenti non può far a meno di non confonderlo; che se la danza dice lo stesso che la compagna il suo linguaggio diviene inutile, come diviene contraddittorio se dice l'opposto; ch'essendo la pantomima fondata sulla supposizione che debba parlarsi ad un uditorio di sordi o di muti, cotal supposizione diventa ridicola qualora si senta nel medesimo tempo sulla scena un altro linguaggio che distrugga l'ipotesi, e che se gli spettatori si prestano di buon grado ad un genere d'illusione, soffrono però mal volentieri di dover assoggettare la loro imaginazione ad un altro, il quale sia in contraddizione col primo.

Strana non per tanto è da dirsi che fosse l'opinione del Signor Grimm, il quale desideroso di riunire a' nostri tempi la danza colla poesia vorrebbe, appoggiandosi al testè citato esempio di Livio Andronico, che i ballerini can-

 tas-

tassero eglino stessi nell' atto di danzare , oppure che mentre danzano, una voce nascosta dietro alle scene spiegasse cantando l' argomento del loro ballo. Una siffatta idea è non meno stravagante a proporsi che impossibile ad eseguirsi. Lo spiritoso ed elegante autore del discorso intorno al poema lirico non ha riflettuto essere incompatibile colla natura del nostro canto sminuzzato acuto squisito e sottile l' azione violenta che richiede la danza, mettersi i polmoni e la glottide dei cantanti nell' atto d' eseguire l' arie in una posizione che verrebbe alterata necessariamente dal ballo, o affatto distrutta, trovarsi nella poesia molte idee astratte, molte relazioni puramente riflessive e mentali che non potrebbono in verun conto eseguirsi dal ballerino, contener la musica strumentale mille artifizj, mille pitture degli oggetti esterni che non possono essere rappresentate coi piedi, dover non per tanto l' imitazione della natura riuscir imperfetta oscura ed equivoca, essere finalmente nel presente nostro sistema la simultanea riunione del ballo e del canto in una sola persona una caricatura non minore di quella che sarebbe il prevalersi d'

una

una traduzione ebraica per facilitare l' intelligenza d' una lettera scritta in latino.

Le ragioni, che vietano l' accompagnamento perpetuo della danza nel melodramma, sono le stesse per doverla bandir eziandio come episodio. Un ballo improviso che venga sul più bello a sospender l' azione, indebolisce l' interesse, e fa dimenticare l' oggetto principale. E siccome l' effetto d' ogni spettacolo dipende dalla costante e non interrotta impressione che fa esso sull' animo, così qualunque ornamento straniero, che vi si frapponga, diminuisce l' impressione, e per conseguenza l' effetto; tanto più se l' ornamento frapposto è di tal natura che in vece d' agevolare l' intelligenza di ciò che dicono le parole, non serve che a renderla più difficile. Tale appunto è il ballo, il quale per essere meno naturale all' uomo che non è l' uso de' vocaboli, ha un significato men chiaro e meno intelligibile perchè men fissato dalla convenzione, e meno atto a rappresentare l' idee complicate e riflesse dello spirito. Si può nondimeno far uso talvolta di esso purchè non si prenda come una vana ripetizione delle parole, o come una voglia indeterminata di ballar per

ballare, ma come una usanza propria del popolo o dei personaggi, che parlano, appoggiata sulla storia o sulla tradizione. Così perchè la storia ci assicura che gli Spartani usavano d'un certo ballo particolare nell'atto d'azzuffarsi coi loro nemici in battaglia, non disdirebbe punto ad un poema melodrammatico che vi s'introducesse acconciamente siffatto ballo, come non disdirebbe nemmeno rappresentandosi un trionfo, uno sposalizio, un'allegrezza pubblica, una festa campestre, o nei funerali degli antichi, nei sagrifizj, nell'espiazioni, nei varj riti o costumanze delle nazioni. Così seppero felicemente innestarlo i Francesi come si vede nell'Orlando di Quinaut, dove il ballo de' pastori è a meraviglia legato coll'azione, e quello dei piaceri nel palazzo d'Armida, e quello delle Baccanti nella Lavinia, e quello dei lottatori nei funerali di Castore, e in più altri drammi. Ma s'avverta, che in questi e simili casi la danza non è propriamente pantomimica cioè rappresentativa d'una qualche azione determinata, ma soltanto un ballo figurato, che contiene l'espressione vaga d'un affetto passaggiero, o d'un costume nazionale, o lo sviluppo natura-

le

le di quell'attività momentanea frutto della gioventezza, del temperamento o della giovialità. Conseguentemente non deve innestarsi nel melodramma fuorchè nelle circostanze accennate, e i poeti, che si sono dimenticati di farvi riflessione, hanno mancato alla filosofia dell'arte propria, come fece il Signore de' Calsabigi introducendo a ballare nell'Orfeo le furie, e le figlie di Danao insiem coi Demonj nell'inferno quantunque nessuno al certo dovesse in tal luogo e da tali persone aspettarsi volteggiamenti e carole.

Ci rimane a disaminare se deva, o no, legittimamente introdursi la pantomima in iscena come intermezzo tra atto ed atto. Se il fatto valesse quanto la ragione, il problema non farebbe nemmeno una questione, poichè basterebbe volger gli occhi a qualunque teatro per vedere quanto spazio di tempo ivi occupi il ballo, come interrompa smodatamente l'azion musicale, e a qual grado d'importanza sia oggimai pervenuto, cosicchè direbbesi non la danza essere un intermezzo del dramma, ma piuttosto il dramma un frammesso della danza. Nondimeno siccome i pregiudizj per quanto siano essi

fissi e radicati altamente non distruggono punto l'essenza inalterabile degli oggetti, così riguardando noi la bellezza delle arti sceniche non già nella modificazion passaggiera che ricevono dagli abusi; ma nell'idea archetipa del Bello assoluto ed intrinseco, siamo costretti a pronunziar francamente, che l'usanza di frammettere la pantomima negl'intervalli del dramma è un'assurdità palpabile, un'eresia in materia di gusto che deve affatto proscriversi innanzi al tribunal del buon senso. Di fatti se tutto ciò, che distrugge il fine principale d'uno spettacolo è da condannarsi; se il fine principale del melodramma, come d'ogni altro componimento è di produr l'interesse; se niuna cosa contribuisce tanto a produr questo quanto l'illusione; se non è possibile ottener l'illusione ove manchi l'unità; se l'unità non può conservarsi qualora l'azione primaria non continui dal principio sino alla fine senza interrompimento, e se la pantomima è appunto quella, che interrompe il progresso dell'azione, ne seguita dunque che la sua introduzione come intermezzo è condannabile perchè viziosa e contraria al fine dello spettacolo. Comunque voglia

in-

intromettersi sarà sempre una mutilazione che si fa al melodramma, uno svagamento straniero che fa perdere il filo al restante, un riempitivo fuori di luogo che tronca il tutto musicale e poetico in parti independenti, le quali non producono l'effetto perchè vien loro impedito lo scambievole rapporto. Se sarebbe cosa sconcia e ridicola in un oratore dopo aver diviso in tre punti la sua orazione, il mettersi a ballare ad ognuno dei punti frapponendo dei lunghi intervalli alla continuazione delle sue pruove, perchè dovremo pensare altrimenti di co testo stravagantissimo ballo, che viene appunto a far lo stesso nel melodramma? E se sarebbe deriso uno storico, che sul più bello d'un racconto fatto in volgare mi saltasse in campo con un paragrafo tedesco che da Firenze portasse il lettore fino a Sarmacanda, e dall'epoca dei Medici perfino a quella di Tamberlano, perchè il sorriso del buon senso non dovrà parimenti confondere la strana fantasia di coloro, che mentre io porgo attenzione al linguaggio della musica, mi saltano all'improviso fuori col linguaggio dei muti, e togliendomi per forza dal luogo dove sono, mi trasportano in un altro

mondo dove non ho per ora genio d'andare, e dove cercano di rapirmi il piacere del cuore per darmi in contraccambio quello degli occhi? I Greci, dai quali gl'Italiani si vantano d'aver tratto il loro spettacolo, cosiffatto abuso mai non conobbero. Le loro azioni drammatiche formavano un tutto non mai interrotto dal principio sino alla fine, e persino ignota fu a loro la divisione delle tragedie in iscene o in atti, nomi che noi abbiamo appresi soltanto dai latini autori. Ballavano essi, egli è vero, nella tragedia e nella commedia, ma il loro ballo era innestato col componimento, come lo era anche il coro, il quale non si dipartiva dalla scena per tutto il tempo della rappresentazione. Così fecero ancora i Romani in ciò che appartiene a non mischiare la pantomima colle azioni musicali. Erano queste presso a loro due cose affatto separate, e se ad imitazione dei Greci intromettevano la danza insieme col coro, non lo facevano essi se non rapportandola all'azione principale, come apparisce chiaramente da questi versi d'Orazio nell'arte poetica

D'Attor le parti, e d'un sol uom sostenga,
Quando bisogna il coro: e ciò che suole
Can-

Cantar fra un atto e l'altro, al fin proposto
Ben s' adatti e convenga.... (*)

dove ciò che si dice del canto s' intende ancora del ballo, che non s' eseguiva da altre persone, che da quelle del coro. Non è questo il luogo d'esaminare se male o bene fossero introdotti cotesto ballo e cotesto coro, nè se i poeti conservassero l'uno e l'altro più per l' autorità imperiosa della religione, o d'un inveterato costume che per proprio sentimento, (**) ma

(*) *neu quid medios intercinat actus*
Quod non proposito conducat, & hæreat apte.

(**) L' inverosimiglianze, a cui diede luogo il coro furono così grandi che giunsero a far ristuccare di esso gli uditori a segno di costringerli (come lo dice un antico autore) ad alzarsi dai sedili, e abbandonar lo spettacolo subito che cominciava la cantilena. I poeti dal loro canto non potendo scuoter il giogo si vendicavano deridendolo, e tale fu al mio avviso il pensiero d' Eschilo allorchè introduce nell' Eumenidi il coro delle Furie, che russavano ridicolamente, come tale può credersi ancora che fosse la fantasia d' Aristofane, allorchè componeva i suoi cori d' uccelli, di vespe, e di rane. Mi pare che questa interpretazione faccia più onore a' Greci drammatici che non il crederli capaci di introdurre seriamente tali mostruosità in teatro.

ma sarà sempre vero a confusione di quelli, che vorrebbono legittimare l' abuso coll' esempio degli antichi, che questi non introdussero mai la danza nelle azioni teatrali come un episodio straniero al soggetto, ed io sfido tutti i Pitraot, e tutti gli Angiolini dell' Europa a trovare un ballo pantomimico presso ai greci e ai latini che servisse d' intermezzo in una tragedia o in una commedia.

Nello stato di decadenza in cui ricevettero i moderni l'arti musicali e rappresentative, e nella poca filosofia di coloro, che furono i primi a restituirle, non è maraviglia che s' introducessero non pochi abusi avvalorati in seguito dall' usanza, e dal gusto del popolo. E fu probabilmente il desiderio di piacere a questo che sedusse gl' inventori della drammatica, determinandoli fra gli altri errori a troncar i componimenti per mettervi fra atto ed atto intermezzi d'ogni maniera, i quali facevano, a così dire, da ciascun atto una nuova azione. Giova fermarsi alquanto sù questo curioso punto di storia per maggior istruzione dei lettori; tanto più che pochissimo o nulla si trova raccolto dagli scrittori delle arti italiane intorno alla prima in-

introduzione del ballo e le sue vicende in questa nazione.

Pier Francesco Rinuccini nel dedicar che fa l'opere d'Ottavio Rinuccini suo Zio agli accademici Alterati di Firenze asserisce essere stato desso il primo a condurre da Francia in Italia l'uso dei balli. Questo elogio non è che un ritrovato dell'amor proprio per accumulare nella sua famiglia tutte le glorie possibili. Il ballo imitativo o pantomimico (giacchè di questo solo è il discorso) è tanto antico in Italia quanto il teatro. Nella Calandra del Cardinale Dovizio Bibbiena, la prima commedia in prosa recitata in Italia furono eseguiti quattro balli bellissimi, dei quali eccone la descrizione come la trovo in una lettera di Baldassare Castiglione inserita nella raccolta dell' Atanagi all' anno 1565. *Le intromesse* (dic' egli scrivendo al Conte Ludovico Canossa Vescovo di Tricarico) *furono tali. La prima fu una Moresca di Jason, il quale comparse nella scena da un capo ballando, armato all' antica, bello, con la spada, ed una targa bellissima: dall' altro furon visti in un tratto due tori tanto simili al vero che alcuni pensorono, che fosser veri, che git-*

gittavan fuoco dalla bocca ec. a questi s' accostò il buon Jason , e feceli arare posto loro il giogo , e l' aratro , e poi seminò i denti del Dracone : e nacquero a poco a poco del palco uomini armati all' antica , tanto bene quanto cred' io , che si possa : e questi ballarono una fiera Moresca , per ammazzar Jason ; e quando furono all' entrare , s' ammazzavano ad uno ad uno : ma non si vedevano morire . Dietro ad essi se n' entrò Jason , e subito uscì col vello d' oro alle spalle ballando excellentisisissimamente : e questo era il Moro , e questa fu la prima intromessa . La seconda fu un carro di Venere bellissimo : sopra il quale essa sedeva con una facella sulla mano nuda : il carro era tirato da due colombe , che certo parevano vive : e sopra esse cavalcavano due Amorini con le loro facelle accese in mano , e gli archi , e turcassi alle spalle . Innanzi al carro poi quattro Amorini , e dietro quattro altri pur con le loro facelle accese al medesimo modo , ballando una Moresca intorno , e battendo con le facelle accese . Questi giungendo al fin del palco infocorno una porta , dalla quale in un tratto uscirono nove Galanti tutti affocati , e ballorno

un'

un' altra bellissima Moresca al possibile. La terza fu un carro di Nettuno tirato da due mezzi cavalli, con le pinne, e squame da pesce, ma benissimo fatti: in cima il Nettuno col Tridente ec. dietro otto mostri, cioè quattro innanti, e quattro dappoi tanto ben fatti, ch' io non l' oso a dire, ballando un brando; ed il carro tutto pieno di fuoco. Questi mostri erano la più bizzarra cosa del mondo: ma non si può dir a chi non gli ha visti, com' erano. La quarta fu un carro di Giunone pur tutto pieno di fuoco, ed essa in cima con una corona in testa, ed uno scettro in mano sedendo sopra una nube, e da essa tutto il carro circondato con infinite bocche di venti. Il carro era tirato da due Pavoni tanto belli e tanto naturali, ch' io stesso non sapeva, come fosse possibile, e pur gli avevo visti e fatti fare. Innanti due Aquile, e due Struzzi: dietro due uccelli marini, e due gran Papagalli di quelli tanto macchiati di diverso colore: e tutti questi erano tanto ben fatti, Monsignor mio, che certo non credo, che mai più si sia finto cosa simile al vero: e tutti questi uccelli ballavano ancor loro un brando, con tanta grazia, quanto sia

pos-

possibile a dire nè immaginare. Finita poi la Commedia, nacque sul palco all' improviso un Amorino di quelli primi, e nel medesimo abito, il quale dichiarò con alcune poche stanze la significazione delle Intromesse.

E' probabile che gl'Italiani traessero la prima idea di cotali rappresentazioni dalle azioni mute dei Francesi, presso ai quali erano in uso anche prima. Lo assicura Girolamo Ruscelli testimonio di veduta colle seguenti parole cavate dal primo volume della raccolta de' migliori componimenti del teatro italiano, ch' egli fece stampare nell' anno 1554. con alcune note in fine, in una delle quali parlando della Calandra dice: *Onde a questi tempi in Francia sogliono rappresentare quelle loro farse mute, ove solamente coi gesti senza una minima parola al mondo, si fanno intendere con tanta gratia, e con tanta sodisfatione degli spettatori, ch' io per me non so s' ho veduto giammai spettacolo, che più mi diletti. E molto mi meraviglio, che sin quì l' Italia, ove non si lascia indietro veruna sorte d' operatione valorosa, non abbia incominciato a riceverle, e rappresentarne ancor*

ella

ella ecc. (*) Questa lode è tanto più dovuta a quella nazione quanto che in ogni tempo si è in tal genere di gentilezza maravigliosamente distinta. Ciò non ostante gl' Italiani non devono escludersi dalla gloria che giustamente ad essi appartiene. Tre fra loro seppero acquistarsi un gran nome anche fra le nazioni oltramarine, e l' oltramontane.

Il Baltasarini, di cui altrove se ne fece gloriosa menzione, fu l' inventore delle più leggiadre feste, e dei balletti più rinomati che fossero al suo tempo eseguiti nella corte di Catterina de' Medici, e in quella d' Arrigo terzo, tra le quali levò gran fama una intitolata: *Gl' incanti di Circe* rappresentata nelle nozze di Margherita di Lorena col Duca di Giojosa, dove si spesero venti millioni in circa della nostra moneta.

Il Durandi Italiano anch' egli dimorante in Londra verso il principio del passato secolo divenne celebre presso agl' Inglesi a motivo d' una singolare rappresentazione in ballo inventata e con-

(*) pag. 171.

condotta da lui in occasione delle nozze di Federigo V. Palatino del Reno con Isabella d' Inghilterra . Lo scopo di quest' opera diretta non meno al progresso dell' arti imitative appartenenti al teatro che a far conoscere il merito della nazione italiana nel coltivamento di esse sembra esiger da me che se ne faccia in questo luogo la descrizione.

Trecento gentiluomini rappresentanti tutte le nazioni del mondo , e divise in varie truppe comparvero sul Tamigi sovra piccoli navigli ornati in foggia che annunziava la sontuosità e la leggiadria . Erano essi preceduti e seguitati da un numero infinito di strumenti che suonavano diverse sinfonie rispondendosi gli uni agli altri a vicenda . Dopo aver fatto mostra di se avanti ad una moltitudine inumerabile , giunsero al palazzo reale dov' eseguirono un ballo allegorico, e magnifico sopra ogni credere . La religione, che univa la gran Bretagna al resto della terra, era l' argomento di questo spettacolo. Il teatro rappresentava il globo terraqueo . Da una banda della scena vedeasi tranquillamente sdrajata la verità sotto il nome d' Alithia . Terminata l' apertura le Muse esposero l' argomen-

to

to. Atlante comparve insieme con esse dicendo aver egli appreso in altri tempi da Archimede, che se trovar si potesse un punto d' appoggio fuori del globo sarebbe assai facile il sollevare tutta quanta è la massa della terra; a tal fine esser egli venuto dalla Mauritania nella Gran Bretagna creduta da lui questo punto così difficile a trovarsi, voler non per tanto smuover il globo e scaricarsi da un peso enorme, che gli avea per tanti secoli gravate le spalle, consegnandolo ad Alithia compagna inseparabile del più saggio e del più illuminato fra i Re. Dopo questo recitativo il vecchiardo accompagnato da tre Muse Urania, Tersicore e Clio avvicinossi al globo, il quale toccato con una verga tosto s' aprì. La prima ad uscire fu l' Europa vestita da regina, e seguitata dalle sue figliuole la Francia, la Spagna, l' Italia, la Germania e la Grecia, le quali avevano al loro seguito la Loira, il Guadalquivir, il Reno, il Tevere, e l' Acheloo. Ciascuna delle figliuole dell' Europa aveva tre paggi caratterizzati cogli abiti delle respettive loro provincie. La Francia menava seco un basso Bretone, un Normanno, ed un Guascone. La Spagna un

Castigliano, un Aragonese ed un Catalano. L' Alemagna un Ongarese, un Boemo, ed un Danese. L'Italia un Napoletano, un Veneziano, ed un Bergamasco. La Grecia un Turco, un Albanese, ed un Bulgaro. Questo seguito numeroso danzò una spezie di prologo in ballo, e i principi di tutte le nazioni, che sortirono dal globo con un sontuoso corteggio, danzarono successivamente facendo più sortite di diverso carattere coi personaggi che si trovavano sulla scena. Atlante fece sortire coll'ordin medesimo l'altre parti del mondo, lo che formò una divisione naturale e semplice del balletto, ciascun atto del quale fu terminato cogli omaggi, che dalle mentovate nazioni furono resi alla giovine principessa d'Inghiltera, e coi magnifici presenti che le furono fatti.

Ottavio Rinuccini inventore del dramma musicale in Italia nel lungo tempo del suo soggiorno in Francia dove, come in altro luogo (*) si disse, era andato con Maria de' Medici, e grandemente promosso in quella nazione il gu-delle cose musicali, si distinse ancora colle più

gen-

(*) Tom. I. cap. 7. pag. 246.

gentili invenzioni ne' balli eseguiti a Parigi, dove la danza era stata a gran incremento condotta. I balli, che in allora avevano voga presso ai Francesi, erano quelli detti della *corte antica*, ne' quali fra gli altri compositori si distinse particolarmente Benserade. Formavano essi una spezie di dramma composto di parole, e di danza. La poesia consisteva in qualche piccola canzonetta, a ciascuna scena delle quali si ballava in diversa foggia. La loro musica non meno che la loro cadenza consisteva in una serie di note lunghe lente e posate accompagnate da pochi strumenti, e questi de' più gravi, cosicchè i brillanti giovani e le vezzose giovanette rassomigliavano piuttosto ad un coro di Certosini, che volteggiassero, che non ad una truppa di giulivi danzatori.

Vennero in seguito i balli tratti da soggetti allegorici dove gli enti di ragione, e le figure imaginarie come il Riso, la Paura, l'Odio, la Verità, l'Allegrezza, la Moda, la Curiosità, la Vendetta, e simili altre ballavano alla foggia umana insieme cogli Uomini. Ma una imitazione così imperfetta che non aveva verun modello nella natura, una rappresentazione così

misteriosa che faceva pensare agli spettatori tutt'altro che quello che s'offeriva ai loro sguardi, un linguaggio de' gesti così oscuro che mai non si comprendeva il significato, una serie d'argomenti dove tanta parte n'aveva la fantasia, e tanto poca n'aveva il sentimento, un'arte in somma così sterile che non somministrava alla musica nè sentimenti nè immagini, non poteva lungamente resistere ai progressi della critica. Così dopo d'avere lusingata per qualche tempo la vanità di coloro che si contentavano di far pompa d'ingegno colà dove abbisognavano di far mostra di buon senso, sparì il gusto dei balli allegorici insieme con quello degli acrostici, degli anagrammi, delle paranomasie, degli equivoci, delle antitesi, e dell'altre argute putidezze ch'ebbero tanta voga nel secolo passato. (*) Quinaut, e Lulli, quegli come poeta,

(*) Fu tanto singolare un ballo allegorieo eseguito in Londra nel 1709. che ho giudicato opportuno l'apporne quivi per curiosità la descrizione avvegnachè non appartenga alla storia d'Italia. Rappresentava esso il governo monarchico e il republicano. Il monarca impugnava in mano un grosso bastone di legno. Dopo aver fatto un *a solo* in aria affet-

sta, e questi come compositore furono i primi a dar qualche idea d'una danza teatrale più ra-

N 3 gio-

affettatamente grave e posata dava un calce nel deretano al suo primo Ministro, il quale lo trasmetteva ad un altro subalterno, e questi ad un terzo finchè l'ultimo di tutti colpiva a imitazion del monarca col piede e col bastone un personaggio taciturno ed immobile che riceveva i colpi con una pazienza degna d'Epitteto senza scuotersi nè vendicarsi con chi che fosse. Questo muto personaggio significava il popolo. All'opposto il governo republicano veniva rappresentato con una contraddanza in tondo viva ed allegra, dove ciascuno dei danzatori intrecciando la sua mano con quella del compagno, e cambiando di luogo ad ogni mossa, sottentrava al suo antecessore senza che apparisse veruna distinzione tra le figure. Così fu eseguito in Londra. Se lo stesso argomento fosse stato ideato a Lisbona o a Costantinopoli, il governo d'un solo sarebbe stato rappresentato probabilmente sotto l'emblema d'una madre che careggiava i figli affollantisi all'intorno con tenerezza, e la Republica sotto l'imagine d'una danza dove i ballerini indocili alla battuta, e uscendo ad ogni tratto di tempo, turbassero sconciamente la simmetria, e ne facessero perdere la pazienza ai suonatori. Tanto è vero che gli uomini giudicano degli oggetti a misura delle disposizioni del loro spirito, e che tutti più o meno rassomigliamo a quei popoli della Guinea, che prestano agli Angioli del Paradiso il proprio colore, e la propria fisionomia.

gionevole. Sotto la direzione del primo il canto s'intrecciò più felicemente col ballo in varie feste teatrali rappresentate alla Corte, in qualcheduna delle quali, cioè nel *Trionfo d' Amore* ballò il medesimo Re Luigi decimoquarto accompagnato dalla reale famiglia, e dal fiore della nobiltà francese. Sotto la direzione del secondo s'udirono per la prima volta l'arie dette di prestezza, perchè in esse il movimento divenne più vivo, e la cadenza più marcata, dalla qual novità commossi secondo il solito gli adoratori del rancidume si diedero tosto a gridare, che la musica si corrompeva, e che il buon gusto andava in rovina. Per fortuna dell'arte Lulli non badò punto alle loro declamazioni, e seguitò l'intrapresa riforma contentandosi di segnar talvolta le figure e i passi a' maestri di ballo, che non ben sapevano tener dietro al suo violino. Dalle arie di prestezza passò a quelle *di carattere*, dando alle nazioni e ai personaggi rappresentati l'atteggiamento e le mosse, che convenivano loro, e si vide Plutone per la prima volta conservar danzando la maestà propria d'un Imperador degli abissi, e la fuggiasca Galatea, e il selvaggio

Po-

Polifemo, e i nerboruti Ciclopi, e i Satiri, e le Nereidi, e i Tritoni uniformi insino allora e indistinti nell' arte di menar carole cominciarono anch' essi a variar le loro danze, come variavano altresì le arie negli strumenti. Il ballo divenne allora un ornamento essenziale del dramma, e vi fu impiegato ora come parte costitutiva, ora come intermezzo. Lambert, Campra, e più altri compositori di sommo merito perfezionarono a tal segno la musica de' balli che *al mio tempo* (dice l'Abbate Du Bos, da cui tratte abbiamo in parte le predette notizie) *i maestri assegnano fino a sedici diversi caratteri nella danza teatrale*. (*)

L' Italia frattanto non potendo uguagliare non che superare i Francesi, in cotal genere di gentilezza, contentavasi d' imitarli frammettendo balletti d' ogni maniera e graziosi intermezzi all' Opere in musica tratti per lo più da argomenti buffi, o mitologici. Di già erasi veduto fin dalla prima origine del melodramma

(*) Reflexions sur la Poesie & la Peinture Tom. 3. Sec. 10.

Emilio del Cavalieri, il quale all'altre sue abilità congiugneva quella d'essere danzatore bravissimo, inventar balli assai leggiadri per la rappresentazione delle pastorali da lui modulate; e celebre fra gli altri divenne uno chiamato il Granduca. In seguito la Corte di Torino si distinse in questo genere con vaghissime invenzioni. Diamone anche un qualche saggio di esse rimettendo coloro che più oltre cercassero alla storia della danza del Cahusac e al bel trattato de' balletti del Gesuita Menestrier.

Il *gridellino* fu il titolo d'un ballo eseguito a Torino in un Carnovale, così denominato perchè tal era il colore, di cui compiacevasi negli abiti la Duchessa. All'alzarsi la gran tela compariva l'Amore, il quale, levandosi dagli occhi la benda, chiamava la luce invitandola che venisse a diffondersi dappertutto, affinchè dando alle cose co' suoi colori mille forme diverse, egli ne possa scegliere quella che più a grado le sia. Giunone ode gl'inviti d'Amore, e cerca di secondarli. L'Iride vola per ordin suo mostrando l'arco fregiato di mille colori un più vivo dell'altro. L'Amore dopo averli tutti osservati, ne sceglie il gridelli-

no come il più vivo e il più perfetto, volendo che in avvenire codesto colore divenga il simbolo dell' amor senza fine. Comanda inoltre, ch' esso si vegga brillare ne' fiori, che traluca nelle pietre più preziose, che gli uccelli più rari se ne adornin le piume, e che serva di fregio agli abiti de' più felici mortali. Tutte le quali cose avvivate dalla danza e da gran numero di decorazioni sorprendenti rappresentarono uno de' più ingegnosi divertimenti in quel genere. Nella medesima Corte si fece mostra d'un altro ballo assai leggiadro nel 1634. celebrandosi la nascita del Cardinal di Savoja. Il titolo fu: *la verità nemica dell' apparenza sollevata dal tempo*. All' aprirsi la scena apparve un coro de' falsi romori e de' sospetti, i quali givano avanti all' Apparenza e alla Menzogna. La parte più interna del teatro si scoprì. Sopra una gran nube portata dai venti si vide l' Apparenza vestita a colori cangianti, e con piccole striscie d' argento collo strascico a guisa di pavone, e coll' ale. Veniva adagiata su una spezie di nido, onde sortivano le menzogne perigliose, gl' inganni, le frodi, le menzogne piacevoli, le lusinghe, gli artifizj, le buf-

fo-

fonerie, le lepidezze, e le novelle galanti. Questi personaggi fecero per ordine le loro sortite, dopo le quali comparve il tempo, che mandò via l'Apparenza. Indi facendo aprir la nube su cui era venuto, si vide in lontananza un gran orologio d'arena, onde uscirono la Verità e l'Ore, che fecero varie mutazioni e sortite, dalle quali si formò il gran ballo.

Ma la danza non era per anco pervenuta nell' Europa moderna a quel grado di perfezione, a cui secondo i suoi partigiani era giunta presso ai Romani, a quel grado di perfezione cioè che nasce dall'eseguire col solo ajuto de' gesti e senza intervento alcuno delle parole una intiera tragedia, o commedia condotta secondo le più esatte regole della drammatica. La gloria di condurla a tal segno era riserbata ad una nazione tenuta fin allora comunemente più abile nel promuovere l'erudizione e le scienze che nel coltivare l'arti di leggiadria e di gusto. I Tedeschi svegliandosi ad un tratto nella carriera delle belle lettere, e di tutte quante l'arti d'imaginazione, aveano fatto vedere all'Europa col mezzo di Klopstock, di Haller, di Gessner, di Zaccaria, di Gleim, e d'altri poeti

ti stimabili non meno che cogli Hendel, gli Stamitz, i Bach, i Nauman, i Gluck, gli Hayden, i Graun, e tanti altri rispettabili professori di musica quanto fosse stato indecente e ridicolo il quesito proposto dal Bouhours gesuita francese *se un Tedesco poteva aver dello spirito*. Essi fecero ancora di più. Mostrarono d'averlo in quelle cose, che sembrano appartenere soltanto alla sveltezza ed agilità delle nazioni meridionali. Verso l'anno 1740. Hilverding offrì agli occhi di tutta la Corte per la prima volta sul teatro di Dresda (altri dicono su quello di Vienna) il Britannico del Racine eseguito nell'accennata maniera, cui poi tennero dietro l'Idomeneo di Crebillon, e l'Alzira di Voltaire. I Francesi disposti ognora a perfezionare l'invenzioni altrui, e adatti per educazione e per istudio alla scienza del ballo si prevalsero tosto della scoperta rendendola in tal guisa propria di loro che parve affatto francese all'altre nazioni. Contribuì non poco a rinforzare la comun opinione il celebre Noverre pubblicando le sue lettere intorno alla danza, dove partendo dall'esempio degli antichi si cerca con molto ingegno e con eguale spirito di ri-

sta-

stabilirla nelle forme e col metodo usato da Ila, Pilade, e Batillo. Giammai scrittore ha tanto nobilitato il ballo quanto Noverre. I misterj, ch' egli vi ritrova sono così mirabili, l' eloquenza, con cui assalisce la fantasia per finir poscia colle gambe e coi piedi è tale che per lui non istà se tutti i letterati non abbandonano le altre scienze per far i ballerini. Nè si contentò egli di letterarie specolazioni, ma volle ancora mettere in pratica quanto colla voce e colla penna insegnava agli altri. Lodati furono e da tutti concordemente ammirati la morte d' Ercole, l' uccisione de' proprj figli fatta da Medea, ed altri balli da lui ritrovati e felicemente eseguiti sul teatro di Stougard sotto la protezione del Duca di Vitembergh Mecenate dichiarato delle arti drammatiche e musicali. La sua Semiramide inoltre cavata da Voltaire, posta in musica dall'immortale Gluck e rappresentata in Vienna fece quasi fremere dallo spavento, e dalla sorpresa gli spettatori lasciando in dubbio gli astanti se il prodigioso effetto che risentivano provenisse dal terribile argomento, o dalla forza e semplicità dell' azione, oppure dalla espressione e verità dell' armonia.

Tro-

Trovata in tal guisa la pratica e stabilita la teoria non è maraviglia che si propagasse subito cotesto genere di pantomima eroica nei teatri esteri, e per conseguenza in quelli d'Italia. Pitraot, che s'era distinto a Parigi col famoso ballo di Telemaco allorchè fugge dall'isola di Calipso fu il primo a introdurre l'usanza di quà dai monti, dove prese gran voga e trovò maestri bravi e compositori eccellenti, che perfezionaron la musica,. e rappresentarono i più rinomati componimenti. (*) Angiolini campeggia in oggi fra gli altri non meno per la bravura nell'inventare, e nell'eseguire che per le sensate dottrine esposte da lui nelle lettere scritte su questa materia. Dietro agl'insegnamenti di questo maestro, e d'alcuni valenti Francesi s'è coltivata altresì la pantomima comica, e quella di mezzo carattere cosicchè il ballo rappresentativo può dirsi in oggi salito

(se

(*) Fra gli altri merita particolare stima Don Vincenzo Martin Spagnuolo Pensionato di S. A. il Signor Principe d'Asturias che ha prodotti in questo genere di musica parecchi saggi sommamente applauditi in Italia e in Germania.

(se crediamo agli encomj de' suoi partigiani) ad un grado di maggioranza quale non ebbe mai per l'addietro sulla scena italiana fra le mani principalmente di le Picq, di Vestris, di Giuseppe Salomoni, di Viganò, di Clerico, e d'altri professori di minor grido.

Dopo avere in succinto narrate le rivoluzioni del ballo pantomimico siami lecito in mezzo al plauso generale, e le grida d'approvazione, che dappertutto si sentono per così fatta scoperta, fare due richieste al rispettabile Pubblico italiano. Questa Mimica tanto da lui pregiata è ella veramente giunta al grado di perfezione che comunemente si crede? Nel caso che realmente potesse perfezionarsi converrebbe ai progressi del teatro il coltivarla con tanto impegno? Attendendo una convenevole e decisiva risposta, verrò svolgendo i motivi di dubbio che m'hanno suggerita l'idea delle due accennate interrogazioni.

Un'arte, qualunque ella sia, allora soltanto può dirsi aver toccata la perfezione quando i mezzi che adopera sono in perfetta corrispondenza col fine, quando la corrispondenza apparisce chiara e sensibile agli occhi dell'ottimo

giu-

giudice, e quando gli effetti che ne risultano sono tali appunto quali l'arte stessa mi prometteva di produrli. Così conosciuto il fine che si propone una facoltà, disaminata la convergenza de' mezzi che vi pone l'artefice, e ponderato l'effetto che in me cagiona il rapporto tra questi e quelli, io n'avrò una misura inalterabile e certa per giudicare dello stato d'essa facoltà. Il fine dell'arte oratoria è di persuadere, i mezzi che adoperava Cicerone erano i più atti alla persuasione, egli otteneva l'intento di volgere ovunque gli tornava in acconcio le menti e lo spirito dei Romani; l'arte oratoria toccò dunque la perfezione a' tempi di quel celebre oratore. Lo scopo della musica è quello d'eccitar le passioni per mezzo d'una combinazione aggradevole di suoni. Presso a niun altro popolo seppe ella rinvenire le vie di conseguirlo come presso ai Greci; la musica greca fu dunque, e dovette essere fra tutte la più perfetta. Per la ragione de' contrarj se conosciuto il fine ultimo d'un'arte in se stessa nol riconoscerò più nelle operazioni degli artefici, se vedrò che le linee tirate da loro in vece di tendere ad un centro comune gli sono

an-

anzi divergenti , se attenuta non ritroverò nè dalla parte di quella facoltà , nè dalla parte di coloro, che la coltivano, veruna di quelle magnifiche promesse , che m' erano state fatte da essi ; allora io conchiuderò (e conchiuderò con ragione) che o l'arte è fallace e imperfetta di sua natura , o che gli artefici lontano dall' averla perfezionata , l'hanno piuttosto avvilita e corrotta.

Applichiamo questi principj semplici, chiari, e verissimi all' odierna pantomima.

Qual è il fine , che si propone la Mimica? Quello di rappresentare coi gesti un'azione in maniera che s'ecciti in chi la guarda l' interesse e l'illusione . Che mi promette l'inventore d'un ballo teatrale? Di farmi distintamente comprendere l'azione ch'egli mi metterà sotto gli occhi , di regolarla colle leggi che prescrive il buon senso , d'accrescere maggior energia allo spettacolo drammatico riunendo la danza all'altre due sorelle germane la musica e la poesia. Che mi promette l'esecutore del ballo? Di non iscostarsi dal disegno propostogli dall'inventore, di scordarsi d'essere ballerino per non essere che pantomimo , d'usare di que' gesti soltan-

tanto, la significazione dei quali essendo fissata da una convenzione generale e non dal capriccio, può facilmente essere intesa dagli spettatori. Ecco le belle parole, che mi danno l'arte e gli artefici. Le attengono in pratica? Esaminiamolo.

Non negherò già, che la Mimica considerata in quanto è un linguaggio muto d'azione, non abbia in se stessa, come l'osservai sul principio del presente capitolo, una grande energia per generare l'interesse e l'illusione. Ciò che per mezzo degli occhi si tramanda allo spirito comunica, generalmente parlando, a'nervi del sensorio delle scosse più efficaci e più veementi che non sono quelle, che per mezzo degli altri sensi vi si trasmettono; perocchè gli altri sensi non rappresentando all'anima se non se alcune poche qualità de'corpi, e queste delle più inerti, non isvegliano se non se uno scarso numero d'imagini; laddove per gli occhi manifestandosi tutto quanto è l'oggetto alla potenza visiva, e riconoscendosi anche le proprietà intrinseche dell'animo per mezzo de'movimenti che partono da tutte le membra, la fantasia di chi lo riguarda ne raccoglie un mag-

gior numero d'immagini, e il di lui sensorio ne riceve maggior copia di vibrazioni, onde i nervi subalterni, che sono scossi più fortemente mettono in maggior esercizio la sensibilità, dalla quale in ultima analisi nasce l'interesse, che ci attacca alle cose rappresentate. Da ciò ne conseguita, che la Mimica ha tutti i vantaggi della pittura, e della scultura nella varietà, nella scelta, e nella forza delle attitudini avendo di più l'impareggiabile prerogativa di poter mettere ne' suoi quadri una successione, un muovimento, che mettervi non ponno i pittori o gli scultori condannati a non esprimere, fuorchè un solo atteggiamento nelle figure. Nè tampoco negherò, che veduto non si sia un qualche ballo pantomimo in Italia, il quale ben composto, ben eseguito, accompagnato da una musica espressiva, e afferrando nella sua imitazione i tratti più caratteristici e più terribili d'un argomento, abbia prodotto sugli spettatori un effetto eguale e forse maggiore di quello ch'è solita a produrre la tragedia recitata. Ma quello, che dirò sempre e costantemente affermerò si è, che tali effetti della Mimica, come si coltiva fra noi, sono accidentali, ch'

el-

ella ha dei vizj intrinseci, che non potranno estirparsi giammai, e che se riesce bene una qualche volta per mille altre volte è uno spettacolo assurdo. La cagione si è perchè la materia primitiva de' gesti, su cui s' esercita l' imitazion pantomima, essendo di già molto scarsa nella natura, è divenuta scarsissima nella società, cosicchè si rende assai difficile, per non dire impossibile, il tessere un'azione di qualche durata che condotta sia colla necessaria chiarezza, e che interessi per la novità. Che l'idioma de' gesti deva essere scarso nella natura apparisce da ciò, che accompagnandosi ogni concetto mentale dell'uomo espresso al di fuori con due segni il gesto cioè, e la voce; ciascuno d'essi segni dee perder molto della sua influenza a misura che prevale, e si perfeziona quell'altro; dimodochè ove l'arte della parola è molto in uso, ed ovunque sia stata ad un cetto grado di raffinamento condotta, ivi l'espressione del gesto è più rara e meno efficace, come all'opposto dove il costume o le circostanze o la necessità diminuiscono il vicendevol commercio della voce, il linguaggio de' gesti diviene più comune e più energico, siccome accade ne' fan-

ciulli, ne' muti presso alle nazioni selvaggie; e in quegli stati altresì della politica società dove l'educazione o il rispetto, la convenienza o il timore impongono freno all'ardente e talvolta troppo pericoloso desiderio di spiegar con parole i proprj sentimenti. Ora i progressi della società e il successivo sviluppo della cultura ci hanno messi appunto nel primo caso. Obbligandoci ad un numero senza fine di riguardi ci hanno costretti a stare in perpetua veglia sopra di noi. Prescrivendoci una compostezza che annunzia la disuguaglianza delle fortune e dei ranghi, ci hanno ispirato un contegno che imprigiona la naturale scioltezza. Avvezzandoci ad una dissimulazione, cui la malizia degli uomini rende necessaria ci hanno parimenti insegnato a frenare i gesti perchè non ci tradiscano a dare ad essi un significato contrario a quello che vorrebbe la natura, a reprimere i primi movimenti delle passioni, i quali appunto per essere i più genuini e i meno artefatti sarebbero i più acconci ad essere imitati dal Mimo. La facilità inoltre di spiegare le nostre idee in un linguaggio ripolito abbondante e pieghevole ha renduta se non del tutto inutile almeno men

ne-

necessaria la copia e la veemenza dei gesti. Conseguentemente a quanto si è detto la Mimica eroica dev' essere più scarsa di modelli che non la pantomima comica, perocchè nella prima l'influenza di quella qualità, che si chiama *politezza*, non può far a meno di non rendere i personaggi sublimi, che vi si rappresentano, misurati, contegnosi, e lontani da quello sfogo spontaneo onde traggono i gesti la loro espressione; dovechè nella seconda la più rozza, o se vogliamo pur dirlo, la men travisata educazione, rendendo le persone imitate più spensierate e più schiette, fa sì che s'abbandonino al loro istinto con minore ritegno secondando più liberamente gl'impulsi della loro sensibilità.

A siffatta scarsezza nella materia primitiva della danza s'aggiunge l'altra che risulta dalla costituzione intrinseca di qualunque lavoro rappresentativo. E' impossibile ordire un'azione che abbia il suo cominciamento, il suo mezzo e il suo fine senza intrecciarla di mille circostanze, che suppongono un significato convenzionale, una relazione, un rapporto. Nè può trovarsi alcun argomento dove non si faccia al-

lusione frequentemente a cose passate , o future , ad oggetti lontani o segreti , a riflessioni puramente mentali che non cadono sotto i sensi , per non dir nulla delle infinite idee accessorie e subalterne che hanno bisogno d'un vocabolo ad esser comprese , e senza le quali il voler continuare pel lungo corso di tante scene diverse una rappresentazione sarebbe lo stesso che l'accingersi a compiere un quadro senza prepararne opportunamente e degradarne i colori . Ma tali preparazioni , degradazioni e circostanze sono affatto perdute per la Mimica , la quale circoscrivendosi come la pittura e la statuaria nella sua imitazione alle cose presenti , è incapace di significare le preterite o le future , l'idee di pura convenzione , l'interrogazioni , l'ironie , la speranza , l'agnizioni , od altre cose somiglianti , è acconcia bensì a mostrare una rapida successione di quadri , che siano in movimento e in azione , ma non può se non che troppo difficilmente farci vedere la connessione fra essi . Come ci farà ella , per esempio , conoscere ciò che dipende dalla memoria , come sarebbe a dire , che Bruto nella *Morte di Cesare* è figliuolo di Giulio , che l'

eb-

ebbe egli da Servilia sorella di Catone, che l' ha colmato insin allora di benefizj, e che ha fatto di già il suo testamento dove gli lascia un immenso retaggio? Come mettere avanti gli occhi l'idee riflesse di Bruto, i suoi rimorsi, le alternative tra l'amore della patria e quello del padre? Come far sapere a questo giovine per mezzo d'un gesto o d'una capriola, che Cesare è suo genitore? Come esporre alla vista ciò che accadde dietro alle scene cioè il biglietto trovato da Bruto sotto la statua di Pompeo, l' intrapresa di Marcantonio di voler incoronar Cesare Re dei Romani, il simulato rifiuto del Dittatore, le trame ordite dai congiurati? Come far sentire la gradazione diversa nei caratteri de' personaggi, per esempio in Cesare la nobiltà dell'animo mista d'ambizione e di tenerezza, in Marcantonio il cortigiano che serve senza perder di vista il proprio interesse, in Cassio il republicano inesorabile, in Bruto lo stoico feroce, che porta fin nell'esercizio della virtù i pregiudizj della sua filosofia? Nessuna di queste cose, nè molt' altre ancora può rappresentare la pantomima; eppure ognun vede quanto essenziali siano esse all'orditura di

quella tragedia, cosicchè chiunque levarle di mezzo volesse, verrebbe a tessere un insipido canevaccio anzichè un ordinato drammatico componimento. Talmente avverrà in qualsivoglia azione continuata che si prenda ad imitare dalla Mimica, la quale non potendo per mancanza intrinseca di mezzi proporzionati esporre agli occhi la legatura degli oggetti fra loro, nè il risalto che acquistano dalla riflessione, altro non farà che mutilare sconciamente i teatrali componimenti, e rendere la propria imitazione confusa inintelligibile oscura, e per conseguenza non atta ad eccitare quell'interesse che mai non si genera senza la chiara percezion dell'oggetto. Come farebbe uno scultore, che si credesse d'aver maravigliosamente espresso Racine per aver messo in una serie di gruppi alcune figure, ch'egli volesse far passare per Tito, Berenice, ed Antioco, ma che altri collo stesso diritto prender potrebbe per Ezio, Fulvia, e Valentiniano.

Adoperando l'inventore dei balli uno strumento così difettoso come lo è una tragedia od una commedia fatta coi soli gesti non è da maravigliarsi che non possa mantener le promesse

fat-

fatte allo spettatore. E' bensì da stupire ch' ei non conosca la difficoltà d'eseguire ciò che promette, oppur conoscendolo, abbia il coraggio d'accingersi a così malagevole impresa. Peggio per noi se cotesto sconsigliato ardimento ci costringe a non vedere se non mostri ed enimmi sul teatro pantomimico. Per tali devono stimarsi la maggior parte degli odierni balli che ad eterna infamia di Tersicore, a perpetuo scorno del coturno e del socco sulle degradate scene italiane superbamente passeggiano. Balli, che niuna connessione avendo col dramma nè pel genere, nè pell' argomento, interrompono quell' unità, ch' è la regola fondamentale d'ogni spettacolo, ne distruggon l' effetto generato in prima dal canto; mi trasportano violentemente dal buffo al serio e dal patetico al buffo, e quasi a colpi di verga incantata mi fanno all' improvviso passare dalle sponde del Tevere dove condotto m' aveva il poeta tra Romolo ed Ersilia, o tra Clelia ed Orazio al castello di Langres tra Eponnina, e Sabino coi loro figliuoli; compagnia non per tanto, di cui non potrei dolermi riflettendo a quella, che toccò in sorte ad altri, che dall' isola di Lemno tra Is-

sipi-

sipile, Giasone, e gli Argonauti si videro trasferiti dal pantomimo ai campi di Montiel in Ispagna tra Don Quisciotte e Sancio Panza, tra Rozzinante il più leale fra i cavalli e Ruzio il più mansueto fra i giumenti. (*) Balli dove niuna convenienza si serba al paese, al grado, al luogo, e alla età dei personaggi, dove s'atteggiano nella stessa foggia il freddo Svedese e l'Asiatico voluttuoso, il severo Bruto e il leggiadro Alcibiade, l'attempata e dignitosa regina e la fanciulla vivace, dove non si mette veruna differenza tra chi danza nel proprio gabinetto e che si diverte in sollazzevole compagnia, tra chi si trova oppresso da un amaro cordoglio e chi s'abbandona ad una spensierata allegrezza. Balli, dove si fanno gambettare gli Esseri meno a proposito traendo dal loro ritiro i solitarj e penitenti bramini, e persin dall'inferno i non troppo galanti nè troppo gesticolatori demonj, dove non solo si da senso e vita agli spettri (lo che pur si concede ai pittori ed

(*) Ballo comico intitolato il *Don Quisciotte* che servì d'intermezzo anni sono ad un opera buffa.

ed ai poeti) ma si fanno vedere dibattendosi in iscena colle donne , come nella Semiramide dell' Angiolini ; lo che sebbene formi un quadro spaventoso e terribile , fa tuttavia esposto sotto gli occhi troppo gran violenza all' imaginazione . (*) Balli per lo più di soggetto così re-

(*) Mi s' opporrà l' esempio d' Enea , che *tenues ferro diverberat umbras* , l' autorità d' Omero , che introduce Diomede combattendo cogli Dei , e quella d' Ossian , che nel poema di Carric-tura ci rappresenta Fingal azzuffato collo spirito di Loda , zuffa ch' è stata tradotta in italiano dall' Abbate Cesarotti con evidenza e forza eguali alla sublimità dell' argomento . Ma altro è il narrare siffatte cose , altro è l' atteggiarle sotto gli occhi . Orazio ce lo insegna colà dove dice

multaque tolles
Ex oculis quæ mox narret facundia præsens .

Nella narrativa la fantasia di chi ascolta è abbandonata a se stessa , e n' ingigantisce gli oggetti a misura che gli sente . Nella rappresentazione ella è circoscritta dai sensi , e per conseguenza non può spaziare al di là di quello , che questi le somministrano , e che viene appoggiato ad un' intima persuasione . Ciò è tanto vero , che la battaglia di Fingal collo spirito , benchè rappresenti il più fiero e magnifico quadro , che abbia mai prodotto l' epica poesia , di-

recondito che pochissimi spettatori ne sanno la storia, d' orditura così complicata che non vi si può tener dietro da chicchesia, d' azioni così cariche d'episodj, che il principale si confon-

diventerebbe non ostante sconcio e ridicolo trasferito che fosse alla drammatica. Rispetto agli altri due esempj Enea non m' offre degli spettri azzuffati cogli uomini, ma un' nomo, che vorrebbe far fronte agli spettri. Omero in più luoghi delle sue opere mi dipinge gli Dei poco dissimili dai mortali, hanno eglino pelle, carne ed ossa come abbiamo noi, hanno se non un vero sangue almeno un *quasi sangue*, vestono la corazza, imbracciano lo scudo, trattano l' armi al paro degli uomini, il poeta dunque non ismentisce se stesso qualora gli fa venire alle prese con loro, nè gli spettatori hanno occasione di ributtarsene essendo stati preparati prima a questa credenza dall' ipotesi mitologica offerta loro sin d' avanti. Ma da quale ipotesi, opinione, o credenza siamo noi preparati a veder lottare una donna con un' ombra? L' idea, che ci formiamo delle ombre è altra forse che quella d' un corpo aereo sottilissimo impalpabile, capace al più di tramandare una tenue modificazione di suono? E il celebre Voltaire, dalla Semiramide del quale è stata tolta siffatta immagine introduce forse lo spettro dibattendosi ed afferrandosi colla madre d' Arsace?

Quodcumque ostendis mihi sic, incredulus odi.

fonde e si travvisa nell'accessorio, di significazione così arbitraria che ad ogni sortita vi si vorrebbe il suo dizionario, ogni scena rassembra un indovinello. Nè cotal difetto d'oscurità si scontra soltanto nei balli dozzinali, ne sono ripieni anche i più celebrati. Io sfido il leggitore più acuto, e lo spettatore più sagace a sapermi dire dopo averlo letto o veduto cosa significhi il seguente ballo, di cui ne soggiungo in appresso la descrizione, il quale passando dai teatri di Francia in quelli d'Italia viene dai facoltativi considerato come il modello dei balletti chiamati di mezzo carattere.

La scena s'apre rappresentando una pianura deliziosa posta in sulla riva del mare. Una truppa di danzatrici s'avvanza abbigliata in guisa che non sapete se greche siano od orientali, giacchè le vesti teatrali eroiche pressochè tutte si rassomigliano. Viene quindi a non molto a scontrarsi con esse un'altra bella fanciulla vestita parimenti all'eroica, la quale parlando all' orecchio ad una delle anzidette, la scosta dal coro, e si danno scambievolmente ballando segni di tenerezza, senza che gli spettatori possano comprendere il perchè. Ecco apparir in lonta-

tananza un vascello che veleggia verso la riva. I marinari sbarcano, adocchiano l' incaute danzatrici, e divisano fra loro di rapirle. Quella, ch' era arrivata l'ultima fa degli sforzi per sottrar se stessa e la sua compagna dalla invasione. Un' altra truppa di marinari, che sopraggiunge improvvisamente si scaglia contro la prima per rubbar quelle prigioniere, che con mille salti e scambietti esprimono la sorpresa e il terrore. Ma i rapitori stanchi della reciproca pugna vengono ad un accomodamento, i cui patti sono di dividersi fra loro l'amabil preda. Benchè le greche si mostrino paurose non mancano di significare la loro paura cogli stessi salti, e coi passi medesimi con cui esprimerebbero la tranquillità e la sicurezza. Frattanto il fischio de' venti, i cupi tuoni, i lampi interrotti, e il cielo che tratto a tratto nereggia annunziano la vicina procella. Una pioggia dirotta cade sul teatro accompagnata da fulmini. Durante la tempesta, le due truppe si ricoverano in una grotta che giace sulla riva del mare. Ivi le fanciulle non più impaurite si lasciano ammansare dai rapitori, mangiano, beono, e si trastullano con loro, escono mezzo ubbriache dalla grotta,

in-

intrecciano scompostamente una breve danza finchè oppresse dal sonno e della stanchezza cadono sdrajate sul terreno insieme coi marinari che non le perdono d'occhio giammai. Nè prima s'erano addormentate che si vede muovere verso la scena un fanciullo appariscente e bello come l'amore, ma in assai cattivo arnese, e pressochè intirizzito dal freddo. Le sue vestimenta sono ancor bagnate dalla pioggia. Egli si dibatte volteggiando per riscaldarsi, e dopo aver eseguito alcune fanciullesche riprese s' adagia con non soverchia decenza sul seno della danzatrice, ch' era venuta in ultimo. Le greche si svegliano, si mettono attorno al fanciullo, il vezzeggiano, e consigliate da lui divisano d' uccidere i rapitori, e fuggirsene. Ma destatisi questi inseguiscono il pargoletto, che s'invola frettoloso ai loro sguardi. Tornate in iscena le danzatrici lo cercano dappertutto, finchè trovatolo, che s'era nascosto dietro ad uno scoglio, il riportano in mezzo alla scena, e danzano in segno di ringraziamento. In mezzo a siffatta allegrezza il fanciullo fa un cenno, lo scoglio si trasforma in un carro trionfale, sul quale egli ascende. Nell'atto di partire avventa un picco-

lo

lo dardo contro alla giovine greca, che resta facendo delle contorsioni apparentemente pel dolore della ferita. Le compagne la sollevano portandola dietro alle scene. Quì la decorazione si cambia. La grotta, il mare, il boschetto, e la pianura spariscono per dar luogo alla piazza d' una città dove una folla di raccolto popolo sembra congratularsi a forza di salti colle danzatrici del loro fortunato ritorno.

Ho cercato di mettere sotto gli occhi l' argomento dell' anzidetto ballo con una chiarezza che certamente da niuno fra gli spettatori si ravvisava sul teatro di Bologna dov' io lo vidi per la prima volta. Io stesso non lo compresi allora, nè avrei giammai potuto comprenderlo se procurata non m' avessi in particolar modo la spiegazione. Eppure ancora dopo la mia esposizione chi è quel lettore che abbia capito rappresentarsi in questo ballo le *Feste d' Imeneo*? La giovane danzatrice essere Imeneo stesso travestito in ninfa per poter più liberamente vagheggiare la sua vezzosa Temira? Le compagne altrettante donzelle dell' isola di Gnido? Il fanciullo esser l' amore fratello d' Imeneo, che viene a secondar le sue brame? La freccia scaglia-

gliata contro Temira significare la corrispondenza di questa Ninfa verso Imeneo? Davvero, farebbe d'uopo diventar una Tiresia senz'occhi, od una chiaroveggente sacerdotessa di Delfo per capir tutto ciò dalla sola rappresentazione. Sfido poi quel Tiresia, e quella Sacerdotessa a capire cosa abbiano a fare colle feste d'Imeneo la grotta, il mare, il vascello, i marinari, la tempesta con tutti gli altri episodj posticci ed inutili.

A tale pressochè irremediabile oscurità comune alla maggior parte dei balli credono d'ovviare gl'Inventori del ballo, presentando il programma, che spiega l'argomento. Ma la necessità d'un sì meschino ripiego che spesso è insufficiente a capir l'orditura, e che sempre ne distrae l'attenzione dello spettatore dividendola fra lo spettacolo e il libro, non pruova ella più d'ogni altra cosa che i balli sono altrettanti enimmi, i quali hanno bisogno di commento e d'interprete? *Ciò è lo stesso* diceva un uomo di spirito, *che se un pittore dopo aver fornito un quadro mi presentasse nell'atto di mostrarmelo un paio d'occhiali per poterlo vedere*.

Se grandi sono i difetti, che si veggono nel-

 la

ro allora da una sala da ballo dove pigliata avessero insieme lezione da uno stesso Maestro; ora in quella smania di far ad ogni menoma occasione brillare le gambe quasichè in esse riposte fossero l'imitazione della natura e l'espressione degli affetti, e non piuttosto nei muovimenti delle altre membra, negli occhi e nella fisionomia lasciati per lo più da essi pressocchè inoperosi, e negletti. Non così la intende il loro Capiscuola Noverre, il quale nella decima delle sue lettere assai chiaramente e distintamente intuona loro all'orecchio: *Se vogliamo approssimare l'arte nostra alla verità farebbe d'uopo curarsi meno delle gambe, e dar più attenzione alle braccia; lasciar le cavriuole per l'interesse dei gesti: abbandonar i passi difficili, e far più conto della fisionomia: non mettere tanta forza nell'esecuzione, ma apportarvi più senso: discostarsi senz'affettazione dalle strette regole della scuola per seguitare gl'impulsi della nasura; dare in fine al Ballo l'anima e il muovimento, che deve avere per generare l'interesse*. Quindi è che gli eroi della favola o della storia imitati dai ballerini fanno presso a poco la stessa figura che i personaggi d'una tragedia

rappresentata dai burattini, non comparendo meno sconcio, nè meno ridicolo agli occhi di chi stima dirittamente un Vespasiano, per esempio, che vestito all'eroica, e in maestoso paludamento decide della vita di Sabino con una cavriola od un mulinetto che un Augusto, il quale perdona a Cinna col gesto e la voce di Pulicinella: nè contrario è meno all'idea della vera imitazione drammatica l'introdurre, per esempio, Achille librandosi con artifiziosa proporzion d'equilibrio in un *a solo* sulla punta d'un piede, poi girando lentamente coll'altro, e dandosi leggieri gentilissimi calci all'intorno nell'atto che si tratta di liberar Ifigenia dal sagrifizio di quello che lo sia il far vedere Pilade ed Oreste, che con un palmo e mezzo di statura vanno qua e là saltellando pella scena guidati da segreti invisibili ordigni.

Questi raffinamenti dell' arte mal applicati che travisano e sformano qualunque idea d'imitazione, hanno avuta nel Ballo la stessa origine che nella musica. Perciò quanto s'è detto dell' una è perfettamente applicabile all'altro. E siccome abbiam veduto, che i vizj introdottisi nella scienza armonica non altronde hanno avuto

prin-

principio se non se dall' aver voluto i musici primeggiare colla sveltezza della loro voce, o de' loro strumenti senza curarsi punto della subordinazione comune, così il volerne ora i ballerini far pompa dell' agilità della loro persona, e della destrezza delle loro gambe (nel che non può negarsi che molti e bravi professori non annoveri in oggi l' Italia) senza badare alla vera espressione degli affetti, quello è che ha rovinato la pantomima. Al che s' aggiunge come un' altra causa il cercar di spiegare ad ogni modo col mezzo de' gesti cose, che per le ragioni addotte di sopra non sono in verun modo spiegabili; onde avviene, che i ballerini si veggano costretti parte per impossibilità, e parte per ignoranza a dar ai loro atteggiamenti un significato così strano, così capriccioso, così involuto che rimpetto ad esso diverrebono chiarissimi i cinesi gieroglifici e la scienza simbolica degli egiziani. Potrei ad evidenza dimostrare quest' asserzione prendendo a disaminare le prima pagine, a così dire, del dizionario ballerinesco; (*) ma basti il fin quì detto per far com-

(*) Molti e assai bene scelti esempj di ciò si possono

prendere al lettore che l'arte pantomimica, o si riguardi la facoltà in se stessa, o si ponga mente all'invenzione e all'esecuzione, lunghi dall' essere stata condotta a quel segno di perfezione, cui giunta pur la vorrebbono a'nostri tempi i suoi fautori, appena può dirsi che sia nella sua fanciullezza, della quale havvi ogni apparenza di credere che non sia per sortire così presto.

Ma facciasi pure la supposizione che arrivi un giorno a perfezionarsi, converrebbe forse ai progressi del gusto lasciar che la Mimica regni sulle scene dispoticamente, come fa ora, in compagnia del dramma? Permettasi ai miei giusti timori la dura sentenza che m'ispirano essi. Se vogliamo conservare gli altri piaceri più delicati e più gentili farebbe d'uopo assolutamente bandirnela. Il primo, e più immediato effetto della pantomima sarà sempre quello di disgustarci d'ogni altro spettacolo dram-

ma-

---

sono vedere in tre Lettere piene di filosofia e di gusto che intorno ai Balli Pantomimici scrisse il Dottore Matteo Borsa, che si trovano inserite negli Opuscoli di Milano.

matico agguisa dei liquori forti, che incalliscono, a così dire, il palato, e insensibile il rendono al gusto più indebolito degli altri vini. Ella ha in se tutti i mezzi onde rendersi gradita dal volgo, e richiamare la moltitudine. Piace ai sensi, e ne parla d'una maniera efficace. Se la intende cogli occhi più facili ad essere ingannati che non lo sono le facoltà dell' anima. Mette in particolar movimento l'imaginazione. Coltiva una qualità comunissima all' umano spirito ch'è l'inerzia mentale, ovvero sia la cessazione di riflettere invitando lo spettatore a vedere senza obbligarlo a pensare. Dispensa da quell'attenzione laboriosa che richiede una tragedia recitata, od una commedia. Colpisce l'anima con una folla di sensazioni complesse, che tengono in perpetua azione la sensibilità. Unisce all'energia del gesto l'impressione vaga e indeterminata, ma viva e voluttuosa de' suoni. Offrendo alla vista le varie mosse, e le seducenti attitudini, che possono prender le membra del corpo umano regolate dall'arte, risveglia altresì l'idee della bellezza fisica, e con esse l'immagine dei diletti, che ne vanno congiunte. Gli occhi veggono, la

fantasia idoleggia, il pensiero si spazia per entro alle delizie create da lui

Poscia al desio le narra, e le descrive,
E ne fa le sue fiamme in lui più vive.

Questo complesso di cause, che producono quasi sempre il loro effetto, siccome rende ragione del trasporto che mostra il Pubblico per la pantomima, così ne porge fondati motivi di credere, che ovunque sarà coltivata quest'arte torrà infallibilmente la mano alla tragedia, alla commedia, al canto, e ad ogni altro spettacolo, che abbisogni di più dilicatezza a comporsi, e di maggiore finezza a comprendersi. Bisognerebbe conoscere assai poco il sistema dei teatri italiani per lusingarsi che possa altrimenti accadere. Il volgo (e in questo nome comprendo non la sola plebe, ma tutti coloro che nella mancanza di coltura e di gusto s'avvicinano ad essa) il volgo, dico, è quello che regola gli spettacoli, e della sorte loro imperiosamente decide. Serve per tutt'altrove, ma nel teatro la moltitudine è la sovrana. Come dunque si può con qualche ragionevolezza aspettare da lei, che diventi sobria di propria scelta e regolata nell'uso de' suoi piaceri? Che voglia preferire i

di-

divertimenti men vivi e più difficili ad un altro più piccante e più facile? Che si procacci con una riflessione faticosa quel godimento, ch' è sicura di conseguire in maggior dose in mezzo alla disattenzione e alla spensieratezza? Ah, che tale non è il pendìo dell' umana natura, nè tale l' esperienza costante di tutti i secoli! Si faccia riflessione ai progressi sorprendenti della Mimica presso ai romani, e si vedrà non solo il guasto che diede ai costumi, ma il danno che indi si derivò alla drammatica più giudiziosa, cosicchè a misura che venne crescendo il regno de' pantomimi disparve affatto dalle scene latine quello dei buoni poeti. S' attenda al piede che va ora pigliando in Italia, e se v' ha qualcheduno che assistito si creda da profetico spirito, mi dica di grazia cosa debba aspettarsi, o temersi dalla sua pericolosa influenza.

Nulladimeno la sua totale proscrizione potrebbe sembrar troppo rigorosa a più d' uno de' miei lettori. Ned io contrasterò, che atteso lo stato attuale degli Spettacoli in Italia, dove la mancanza di ragionevolezza nel tutto rende pressocchè necessario un qualunque compenso, e at-

attesa l'indole degli spettatori, cioè di que' sibariti in materia di gusto, che vogliono il godimento senza la fatica di ricercarlo, e che amano la diversità nei piaceri perchè si confà colla loro intolleranza, l'esiliare affatto la pantomima dal melodramma sarebbe lo stesso che togliere un diletto di più senza rimediare alle altre sconvenenze che vi s'osservano. Però se si vuol lasciare si lasci, ma in guisa tale che punto non nuoca all'effetto del dramma spezzandolo e dividendolo negl' interatti, donde pei sovraccennati riflessi la vorrei esclusa irremissibilmente. So, che mi s'opporrà in contrario l'usanza, ma io ho avvezzato tanto i miei lettori a non regolare i loro giudizj sull'esempio di essa, che un'autorità di più non avrebbe oramai a generare in loro un effetto diverso da quello che una scomunica del Muftì produrebbe su un controversista romano. Dovrebbe soltanto la pantomima aver luogo terminato che fosse il dramma, e se questo sarà troppo lugubre e tragico, il Ballo, che vi s'introduce, potrebbe convenevolmente essere d'un genere diverso; dal che ne risulterebbero non pochi vantaggi. Il primo di temperare la troppo

forte impressione di mestizia che lasciata avesser nell'animo dello spettatore i tuoni imitativi della musica. Il secondo di non iscemar nell' atto della rappresentazione l'interesse prodotto dalla continuità dell'azione. Il terzo di schivar il difetto della trasposizione di scena nel tempo che si suppone esistere ancora quella del dramma, difetto che rinuova in certo modo sul teatro il miracolo della *bilocazione*. Il quarto vantaggio si è di poter rappresentare colla pantomima qualunque argomento senza discapitare nel buon senso; perocchè allora si suppone che sia essa non un intermezzo ma uno spettacolo nuovo, il quale non è obbligato ad averne verun riguardo, veruna relazione col primo.

Ma come riempiere allora (m'obbietterà taluno) lo spazio di tempo che resta tra un atto e l'altro del dramma? Nel modo stesso che suol riempirsi nella tragedia anzi più acconciamente. Il dramma musicale è una spezie di libro scritto nel linguaggio de' suoni, e però fa d'uopo conservare dappertutto lo stesso idioma. La musica strumentale dee non per tanto seguitar a parlare nel silenzio degl' interatti mantenendo nel cuore degli spettatori le dispo-

si-

sizioni che vi lasciò l'ultima scena, preparandoli a gustare i sentimenti che verranno dopo, e mettendo in tal modo una connessione, un vincolo fra tutte le parti dello spettacolo. Costume, che riesce quivi assai meglio adattato e più naturale che nella tragedia o nella commedia recitata, perocchè nel dramma si mantiene così facendo l'ipotesi ammessa fin dal principio, ma negli altri componimenti, essendovi soltanto ammessa la convenzione di parlare e non quella di suonare, il sentir poi gli strumenti che fanno in certo modo da interlocutori, non va disgiunto dal sospetto di piccola eresia in materia di gusto. Così quando dopo le vive agitazioni di Seid e di Palmira, che tanto m' aveano intenerito alla fine dell'Atto quarto del Maometto, sento all'improviso la prima arcata dei violini, parmi che questi vogliano rasciugar le mie lagrime dicendomi: *Non istate a creder niente; Non è altro che una traduzione dell' Abbate Cesarotti.*

CAPITOLO DECIMOSETTIMO ED ULTIMO

Tentativi di riforma nel melodramma. Lettera, d'un celebre Letterato francese che contiene l'idea d'un opera eccellente da farsi intorno alla Musica.

Tal è lo Stato presente del dramma musicale italiano quale noi finora l'abbiamo descritto nel presente volume, e ne' due ultimi capitoli del secondo. Il nostro divisamento è stato d'inoltrarci nella natura del gusto dominante, di risalire fino alle cagioni degli abusi, d'indicare partitamente i rimedj, e di ridurre la musica, la poesia, il ballo, e gli altri rami appartenenti a cotesto delizioso spettacolo a quella semplicità, e a quella verità d'espressione, alle quali dovrebbono aspirare tutte quante le arti imitative per conseguire pienamente l'effetto loro. Siccome lo scopo di quest'opera era di parlare principalmente dell'arte, e sol per incidenza degli artefici: così non s'è creduto opportuno il far menzione di tanti professori o passati o viventi, i quali, comecchè meritino un qual-

che

che elogio per la loro abilità, non hanno però contribuito al miglioramento dello stile, o alla perfezione della musica. A maggiore, e più compita illustrazione della materia io aveva pensato d'aggiugnere alcune riflessioni intorno alla storia della tragedia, e della comedia italiana, e intorno all'influenza che deve avere sull'indole dello Spettacolo lo stato attuale civile e politico dei costumi della nazione; ma i consigli di qualche amico illuminato e sincero m'hanno fatto cangiar opinione mostrandomi esser inutile il trattar brevemente di queste cose, e sconvenevole il trattarle alla lunga in un'opera, che ha tutt'altro fine, ed oggetto. Tanto più che l'Italia avrà fra poco il piacere di leggere le vicende dei due mentovati rami della drammatica esposte con molta erudizione, e criterio nella *Nuova Storia de Teatri* che si va preparando in Napoli da un mio cortese, e gentile amico il Dottor Don Pietro Napoli-Signorelli degnissimo Segretario di quella Reale Accademia; della quale opera benchè nulla abbia io veduto finora, ho però diritto di giudicarne anticipatamente e pel talento dell'Autore di già conosciuto in altre sue

sti-

stimabili produzioni, e per lo studio, che attualmente vi pone nell'arricchirla di scelte ed opportune notizie. Per ciò che riguarda il secondo argomento vi sarà luogo a più ampiamente e più di proposito dilucidarlo in un' altro Libro di cui nella nota quì apposta troverà per ora il Lettore una brevissima idea (a).

Altro

(a) Avrà per titolo *Saggi filosofici sull' origine e i fonti della espressione nelle Belle Arti e nelle Belle Lettere*. Secondo la presente divisione, (che potrebbe forse cambiarsi secondo il bisogno e la moltiplicità delle materie) conterrà essa una Introduzione, e cinque lunghi Discorsi, ciascuno dei quali sarà diviso in più partizioni, o capitoli. Nel primo discorso, risalendo all' origine de' nostri sentimenti si tratterà delle intrinseche relazioni poste dalla natura fra i nostri sensi sì esterni che interni con tutto ciò, che forma l' oggetto delle belle arti, e delle belle lettere, dove si farà vedere ridursi esse tutte quante in ultima analisi alla fisica sensibilità, ed alla fisica organnizazione prime sorgenti del piacere, ch' esse ci apportano.

Nel secondo si parlerà de' suoni, e degli accenti della voce umana considerati come la materia elementare d' ogni espressione nella musica, nella poesia, nella storia, e nella eloquenza, ovvero sia ragionamento metafisico intorno alla origine delle lingue in

quan-

Altro non resta dunque per compiere l'intrapreso lavoro, che il parlare dei mezzi imaginati da alcuni celebri Autori per ricondurre la musica, e la poesia drammatica al grado di per-

---

quanto sono il fondamento dell'armonia, della melodia, e dell'imitazione.

Il terzo discorso comprenderà l'*icastico* delle arti imitative, ovvero sia li moltiplici fonti d'espressione, che somministra l'imaginazione, e i mezzi proprj di ciascun'arte per farli valere, ampliarli, ed accrescerli.

Il quarto tratterà del *patetico* delle arti, cioè dell' influenza delle passioni sulla espressione e sul gusto, e delle differenti vie prese dalle arti per eccitarle, dove si dimostrerà, che il diletto, che ci arrecano i diversi generi, e gli stili diversi nella pittura, nella scoltura, nella musica, nella poesia, nell'eloquenza, e nella storia nasce da queste due uniche sorgenti *amor del piacere, e fuga del dolore*.

Nel quinto si parlerà a lungo delle cause estrinseche, che possono accrescere, diminuire alterare, o variar l'espressione, dove partitamente si esporrà l' influenza del clima sul gusto, quali religioni debbano essere favorevoli, quali contrarie al progresso delle arti d'imitazione, come giovino, e come nuocano i diversi sistemi di morale, e di legislazione, e in quanto contribuiscano le opinioni pubbliche, lo spirito di conquista, lo spirito filosofico, lo spirito di

perfezione, del quale la filosofia le crede capaci; perlochè m' è sembrato opportuno l'inserir per intiero una lettera del Sig. d' Arnaud stimatissimo scrittore francese, che può chiamarsi un capo d'opera nel suo genere per l'eccellenti riflessioni, e per le viste utilissime che racchiude concernenti la filosofia della musica, e delle arti rappresentative. Essa è diretta ad un celebre letterato della sua Nazione, e contiene l'idea d' un' Opera da eseguirsi intorno alla musica, ma che per isventura della filosofia, e del buon gusto non è stata finora intrapresa. Essendo la

di società, l' ascendente delle donne, il commercio, ed il lusso.

Tutta l' opera oltre la chiarezza, alla quale si cercherà di ridurre gli spinosi, ed astrusi principj della espressione e del buon gusto, sarà fregiata di moltissimi esempj tratti dalle opere de' più accreditati oratori poeti, musici, e storici delle antiche lingue, e delle principali moderne; cosicchè i lettori di già iniziati negli studj filosofici potranno avere una spezie di logica filosofica fondata sulla teoria, e sulla pratica, onde accertatamente giudicare in siffatte materie. A tale fatica, che a più d' uno sembrerà erculea, io m' accingerò tostochè mel permetteranno le mie circostanze.

suddetta lettera divenuta rarissima anche in Francia ho creduto di non poter meglio terminare l' opera mia intorno al teatro musicale, che dandola tradotta a' lettori italiani, e corredata con alcune mie note a maggior illustrazione dell' argomento. Al vantaggio non mediocre, che gli amatori illuminati di siffatte materie potranno cavare da tal lettura s' aggiunge ancora un conforto non debole per il mio amor proprio quello cioè di trovare gran parte di quelle idee sparse nella mia opera, che da alcuni imperiti sono state riputate insussistenti, avvalorate dall' autorità d' uno Scrittore non meno rispettabile per la sua filosofia che per la sua critica, e la sua erudizione.

Let-

Lettera sopra la Musica indirizzata al Sig. Co: di Caylus e stampata l' anno 1754.

SIGNORE

L'Opera mia ha per oggetto la Musica. Quell' arte deliziosa, che i Saggi dell' antichità risguardavano come il dono più grande, che gli Dei avessero fatto agli infelici mortali, formò mai sempre la passione delle anime bennate, e divenne insieme lo scopo delle meditazioni, e delle ricerche de' più illustri Filosofi. Nè ho difficoltà di asserire, che fra tutte le materie questa è forse quella, intorno alla quale gli uomini si sieno vieppiù esercitati. Ma da una banda il maggior numero di coloro, che hanno professata quest' arte, l' han considerata non altramenti, che s' ella fosse una cosa di puro istinto e d'abitudine, ned hanno rivolto l' ingegno loro se non se a considerare la sua parte grammaticale, di cui ci esposero soltanto gli elementi: dall' altra poi i filosofi a niente badarono fuorchè alle varie combinazioni de' suoni fra loro, cioè a dire alla sua parte scientifica. Quanto a me, senza imbarazzarmi in

una teoria, in ogni arcano della quale credo impossibil cosa il penetrare, sono d'avviso, che guardar si possa la Musica sotto un altro punto di vista ancor più vantaggioso de' primi. Si sono finora limitati gli uomini ad insegnarci l'accozzamento de' suoni, a ordinar de' concerti, a conoscere i moti e le misure anzi che a darci a divedere le differenti energie di essa, a indicarci le forme particolari, alle quali la Musica deve la sua possanza di commovere, e di dipingere, e ad illuminarci finalmente intorno all'uso, che di tali forme dee fare chiunque voglia ottenere il suo intento. Noi abbiamo sopra l'archittetura, la pittura, e la poesia de' Trattati analitici ripieni di precetti, e d'esempi, e la Musica, quella di tutte le Belle arti che più ci commove, quella che ha maggior imperio sugli animi nostri, è l'unica facoltà, a cui niuno, ch'io sappia, ha prestato per anco il servigio medesimo. E siccome gli obbietti d'imitazione nella musica sono infinitamente più moltiplicati, e molto meno costanti, e sensibili che gli obbietti delle altre arti, avendo essa di più il privilegio di poter piacere anche allor quando non ottiene il fine

di

di acconciamente imitare gli oggetti; così fa d'uopo convenire essere oltre modo difficile l' analizzar bene questa facoltà. Per altro l'abuso sorprendente, che di tali obbietti fanno i più degli Artisti, i quali non gli adoperano le più delle volte fuorchè ad abbellire i capricci della loro fantasia, ne ha in tal guisa sformati i lineamenti, e confusi i caratteri, che si credette impossibile il ravvisarli. Pure a ciò sono diretti i miei tentativi. Io presento a' Musici la rettorica della musica, e quest'è l'oggetto mio principale. Dico così perch' io imprenderò a trattare lungamente della Musica degli antichi, e di quanto ha relazione con essa. Confesso però ch' io debbo l'idea della mia Opera, e i migliori mezzi, onde sarà eseguita allo studio per me fatto della loro Musica e in un della Poesia loro. Quando si parla o si scrive sopra le Belle arti, si sono giammai consultati gli antichi senza ritrarne gran frutto? Egli è vero bensì che la via d'intenderli bene e di gustarli non è tanto quella della discussione, e dell'analisi, quanto quella del gusto, e d'un certo tatto squisito somministratoci dal sentimento. Pare che que'grand'uomini vogliano essere conosciu-

ti nella guisa stessa ch' essi conobbero la bella Natura. Io non riguardo adunque la Musica, se non come un' arte imitativa ricercando e mettendo dinanzi agli occhi i mezzi, ch' ella pone in opera per riuscire acconciamente in tale imitazione. E a fine di procedere col miglior metodo, che per me si potrà nella lettera che mi dò l' onore d' indirizzarvi, io mi farò imprima a scomporre la Musica, e ne esaminerò in seguito separatamente le parti principali cioè il ritmo, la melodia, e l' armonia. Non già ch' io adotti questa divisione nell' Opera mia. Nò, mio Signore, egli è impossibile il ridurre tutte le parti di essa a questi capi generali. Dopo molti, e molti riflessi mi sono anzi avvisato, che non potrei trattarla felicemente se non se dividendola per capitoli, giusta l' esempio delle istituzioni oratorie di Quintiliano.

Gli antichi consideravano il *ritmo* come la principal parte della Musica. Quì non cade in acconcio l' esporvi, o Signore, i differenti significati, che gli Autori più antichi, e que' de' secoli posteriori attaccavano a siffatta parola. Allorchè noi sappiamo indubitatamente che la Musica

sica

sica loro era rigorosamente soggetta alla quantità, d'altro non abbiam d'uopo che di por mente al meccanismo della loro poesia per fissare insieme l'importante, e vera forza di tal termine. E di ciò appunto io ne feci serio esame. A tutti è noto che il più bello, e più squisito artificio della versificazione greca e latina consisteva nella combinazione delle sillabe brevi, e lunghe. E' palese ancora che le parole atte a formare la misura propria di ciascuna spezie di versi furono chiamate piedi o numeri secondo il maggior o minor numero di sillabe, di che eran composti. I grammatici, i retori, i poeti, ed i filosofi ancora han disaminate le varie proprietà di questi piedi, e di questi numeri: e comecchè una pronunzia esatta basti per farci sentire l'indole diversa, e le peculiari energie di tai piedi o numeri; pure ho creduto di poter dare un'idea di essi ancor più precisa, e più chiara trasferendoli alla musica per modo che il valore d'ogni nota corrispondesse perfettamente a quello d'ogni sillaba. Con questo metodo così semplice ho veduto operarsi i più meravigliosi effetti. Il *Trocheo* al dire degli antichi grammatici è un piede saltante, leg-

giero, pieno di forza, e di nobiltà; cosicchè noi leggiamo in Aristotile (*a*) che quando la Tragedia era un'intreccio di canti, e di danze rusticane eseguite da un coro di bifolchi si adoperava in essa il verso tetrametro, il quale è composto di trochei. Ora una serie di questi medesimi piedi m'ha espresso il movimento proprio di gran parte delle nostre contradanze, e in particolar modo delle da noi chiamate *gavotte* e *vaudevilles*. La grandezza, e dignità dello *spondeo*, che Platone voleva che fosse consecrato ai canti religiosi, m'ha tornato in mente la sinfonia preliminare, e l'accompagnamento dei Bassi del *Juravit Dominus* di Lalande, e l'apertura del suo *Exurgat Deus* composizioni, alla cui maestosa, e sublime semplicità non potrebbero arrivare giammai li più studiati raffinamenti. Valerio Massimo (*b*) ci ri-

(*a*) Arist. Poet. c. 4. 7.

(*b*) Valerio Massimo L. 2. c. 6. Aulo Gellio riporta, seguendo Tucidide, che la Musica degli Spartani era maestosa, e tranquilla, meno atta a risvegliare il coraggio che a temperare l'ardore, e regolare la marcia de' soldati; ma ciò non prova se non se

riporta, che i Lacedemoni correano animosi alla zuffa, allorchè i loro bellici strumenti facevano sentire *l' anapesto*; e di fatti mercè la veemenza e l' impeto di questo piede Tirteo riaccese negli animi loro il valor guerriero, che da molte reiterate perdite era quasi spento del tutto. I nostri artisti se ne prevalgono ognora ne' canti bellicosi, e il Signor Rameau, benchè non avesse posto giammai attenzione al passo di Valerio Massimo, pure m' ha confessato egli stesso, che fa toccar di continuo l' anapesto in quelle sinfonie, dove cerca di esprimere, imitandolo, il canto sublime, e vigoroso di Tirteo. Il *giambo* è vivo e pieno di fuoco, ed ha quindi il primo luogo ne' soggetti ardenti, ed appassionati. Lo stesso m' è venuto fatto d' osservare in tutti gli altri piedi da me indicati, ed ho ravvisato con piacere (e meco l' hanno parimenti ravvisato i più dotti Artisti, e gli amatori dell' arte, ai quali comunicai le mie

---

se l' impressione che in essi dovettero fare i suoni impetuosi, e iterati del ritmo onde valevasi Tirteo a renderli più animosi.

mie esperienze) accordarsi esattamente l' osservazioni degli antichi colla Natura , e gli esempi miei colle osservazioni degli antichi.

Io debbo quì avvertire, o Signore, che la legge della quantità, alla quale s'assoggettavano i Musici, non li costrigneva talmente, che non potessero allontanarsene un cotal poco. Quintiliano osserva esser doppio il rapporto della breve, e della lunga, e corrisponder la lunga ora a due brevi, ora a più di due, ora ad una breve, e mezzo soltanto. Egli soggiugne in appresso esservi dei monosillabi assai più lenti, e più tardi gli uni degli altri, e ad esempio ci addita le parole *stant tristes*; ove, come si scorge, il monosillabo *stant* esige una pronunzia più lenta, e più durevole che in queste *stant acies*. Leggesi ancora nel medesimo Autore (IX. 4.), che vi ha delle sillabe lunghe più lunghe delle une, e dell'altre, e così delle brevi più brevi; *pallentes* per esempio, e *divini* sono del pari composte di tre lunghe: ad ogni modo e chi non s'accorge, che la prima parola va più lentamente della seconda? Perlochè a questo corso più o meno rapido,

più

più o meno lento de' medesimi piedi io ho attribuita la principal cagione dell' estrema varietà, e dell' irregolarità frequente del ritmo della Musica antica. Io non poteva far conoscere a nostri musici tutti i mezzi che il ritmo appresta per l' imitazione, nè poteva tampoco indicare la corrispondenza delle misure impiegate dagli antichi con quelle, onde noi ci serviamo, senza metter in chiaro lume questa parte della loro musica; onde mi sono inoltrato con tanto più impegno quanto più sapeva nulla essersi scritto finora di concludente su tale proposito, e M. Burette medesimo essere malgrado la sua perspicacità, e l' estesa sua erudizione incorso in grandissimi abbagli. Nè mi dimenticherò di riflettere che ogni sorta di misura ha l' energia sua propria, e che siffatte energie non ponno trasferirsi, scomporsi, o simplificarsi, ove non se ne alteri l' espressione. Del che tenterò accuratamente di spiegar le ragioni, e sopra tutto d' avvalorarle cogli esempj onde sieno meglio intese; giacchè molte di tali sensazioni si devono collocare nel novero di quelle percezioni indistinte, che noi proviamo spesso senza poterle valutare, e quasi senza conoscerle. La

Mu-

Musica dice, M. Leibnizio, (*a*) non è a molti riguardi che un calcolo oscuro e secreto, che l'anima fa senza esserne consapevole (*).

Da

(*a*) Musica est' exercititium arithmeticæ occultum nescientis se numerare animi. Leibniz. in Epist. CLXV.

(*) Claudio Tolomei celebre Letterato Sanese del cinquecento aveva deliberato di far man bassa su tutto 'l presente apparato metrico, e d'introdurre l'antica usanza del ritmo, tentando in tal guisa d'inalzare la propria lingua fino a renderla capace di gareggiar colla Greca. Nè contento d'incorraggiar gli altri col consiglio precedette loro ancora coll'esempio in questa traduzione d'un' elegantissimo epigramma del Navagero,

Ecco il chiaro rio, pien eccolo d'acque soavi
Ecco di verdi erbe, carca la terra ride.
Scacciano gli alni i soli, co' le frondi, co' rami coprendo,
Spiraci col dolce fiato auretta vaga.
Febo ora dal mezzo del cielo piove empie faville
Arde ora i più freddi monti l'adusto cane,
Fermati: troppo sei da fervide vampe riarso,
Non ponno i stanchi piedi più oltre gire.
Quì l'aure il caldo, quì la stanchezza i riposi,
Quì le gelanti acque puonti levar la sete.

e lega ne fece, e compagni trovò di sommo grido, che la invenzione sua più oltre condussero, tra quali il gran Fracastoro non disdegnò di concorrere alla ri-

Da quanto ho l'onore di dirvi, o Signore, ne viene che gli antichi non ebbero il costume d'af-

---

riforma con quella stessa penna, che in versi tanto armoniosi, e Virgiliani la Sifillide scrisse. Ma i toscani gelosi di conservare l'autorità del loro Dante, e del loro Petrarca, e il volgo alloppiato dal facile e pronto diletto della rima all' introduzione della nuova poesia fortemente s'opposero. E sebbene siffatta ripugnanza altro fondamento non avesse nella maggior parte fuorchè un pregiudizio favorevole alla presente maniera di poetare, ella tuttavia era appoggiata sulla ragione, e sull'indole stessa della lingua italiana, la quale avendo da lungo tempo acquistate regole di costruzione, e sintassi alla sua maniera, non poteva sì agevolmente piegarsi alle leggi dell'antica prosodia senza essere da capo a fondo rovesciata. Le perpetue desinenze in vocale, che mollezza spesse fiate, e grazia le aggiungono ne' versi corti d'undici sillabe, fievole e cascante la renderebbero nelli esametri, i quali per sostenersi nella loro pienezza e rotondità hanno bisogno dell'ajuto delle consonanti, come si vede aver fatto i Greci ed i Latini. L'articolo *il*, *la*, *lo*, che si premette a tutti i casi della declinazione di qualunque nome, le danno un certo andamento pesante, e tardo; la desinenza costante d'ogni nome nella medesima lettera per tutti i casi della sua inflessione la rende troppo uniforme, e le toglie una cagione feconda di varietà, e di precisione; essendo manifesto, che più facile,

d' affastellar più note intorno ad una stessa sillaba, e che non conobbero punto le *prolazioni*

---

le, e pieghevole non meno pel genere eroico, che pel lirico sarà quella lingua, che col solo cangiar terminazione esprima in una parola il diverso caso della sua inflessione che non l' altra, la quale conservando sempre la terminazione medesima abbia bisogno di due parole per esprimerlo. Così più disinvolta, e precisa sarà la greca che dice *logos logu*, *logo*, *logon*, *e logos* ovvero la latina *sermo*, *sermonis*, *sermoni*, *semonem*, *sermo a sermone*, che non l' italiana, la quale non può declinare il medesimo nome senza premettere a ciascun caso l' articolo. Nella medesima guisa l' uso che si fa dei verbi ansiliarj *essere e avere* mettendoli avanti a tutti i tempi della voce passiva dei verbi, e a molti della voce attiva induce non so qual imbarazzo nella sintassi, che nuoce alla trasposizione, al numero, e all' armonia, perchè mentre l' Italiano si vede costretto a dire in tre parole *io aveva fatto* gli antichi si sbrigavano con una sola *feceram*; e mentre costoro aggiungendo, o soltanto cangiando l' ultima lettera facevano divenir passiva la voce attiva come in *amor*, *amabar*: egli non può far un passo senza chiamar in ajuto un' altro verbo dicendo *sono amato*, *era amato*. Le quali ragioni danno chiaramente a divedere non potersi introdurre il ritmo, o numero antico nella lingua Italiana senza alterarla considerabilmente; oltre la difficoltà, che sarebbe di assegnar a ciascuna sillaba il suo

ni (*a*). Noi all'opposto ci approfittiamo talmente della libertà, che ci lascia la troppo ignorata prosodia delle nostre lingue, che spezzando, e ognor più accorciando i nostri suoni indeboliamo di giorno in giorno quella parte della espression musicale, ch'è fuor d'ogni dubbio

---

suo quantitativo valore, lo che non potrebbe farsi, mancando gli esempj negli Autori classici, che o per una autorità puramente arbitraria, e perciò insussistente, o per una convenzione generale di tutta la Nazione più difficile a conseguirsi, che la mutazione istessa.

(*a*) Questa legge fu costantemente osservata fintantochè i Poeti formarono eglino stessi la Musica de' loro versi, ma quando la Poesia, e la Musica si separarono, i musici non ponendo più la medesima cura nell'espressione non ebbero nemmeno il dovuto riguardo alla quantità, e osarono di sminuire, spezzare, e moltiplicare il suono d' una stessa sillaba. I Filosofi gridarono forte contro tale abuso, che se ne faceva: pure malgrado il loro zelo e l' eloquenza loro i piaceri della ragione furono sagrificati a que' dell'orecchio, e d' allora in poi essi compiansero la perdita della musica antica. Imperocchè ciò, che Plutarco, Massimo di Tiro, Dione d' Alessandria hanno in conto di Musica antica altro non era, che questa scrupolosa esattezza nel conservare il valor delle sillabe.

bio la più vigorosa. Io voglio adunque persuadere a' nostri Musici quanto lor monterebbe di conoscere il meccanismo della loro lingua, e segnatamente di rivolgere l'attenzion loro all'*energia de' piedi*, onde ogni parola è composta. Io addito loro i moltissimi vantaggi, che ne trarrebbono da questo studio. E primieramente mercè la scelta, e il giudizioso intreccio di tali piedi, e di tali numeri essi perverrebbero a fissare, e a determinare l'espressione vaga, e sovente difettosa delle lor sinfonie. Mi farò in oltre a svegliare la loro emulazione mostrando il grado di perfezione, a cui essi potrebbero inalzare la nostra lingua. La greca, che per la sua bellezza meritò d'essere considerata come l'opera degli Dei, altro non fu, che l'opera de' musici. Del resto io son ben lontano dall'escludere tutte le prolazioni. Servono esse talora a creare di novelli sentimenti, e delle imagini novelle, nel qual caso sono da commendarsi assaissimo. Nè intralascierò di indicare i luoghi ove queste suppliscono in un modo vantaggioso, e superiore ancora ad una delle maggiori bellezze della lingua greca, voglio dire all'*onomatopea*, di cui Quintiliano ne fa tanto

to conto che si lagna forte, perchè la lingua latina non ne sia abbastanza doviziosa. La nostra ci fornisce pur troppo pochissimi esempj. Porrò fine facendo di passaggio un qualche motto della lunga controversia, che durò sì lungo tempo tra gli Eruditi, e che non può ancora dirsi spenta intorno alla natura degli accenti. Isaacco Vossio, e il Padre Montfaucon furono di parere, che non si potesse riflettere a questi nella pronunzia senza distruggere l'armonia del verso. Cosiffatti segni, l'istituzione de' quali è posteriore d'assai alla bella età della lingua greca, non furono inventati se non per fissare i suoni di questo linguaggio veramente musicale in occasione che gli stranieri erano avidi d'impararlo considerandolo come il primo passo inverso la scienza e la coltura, e non già per alterare la quantità delle sillabe, a cui erano apposti. Puossi pronunziare, e si pronunzia di fatti ognora una sillaba più alta e più bassa, senza che v'entri per niente la sua quantità, ed io non capisco il perchè la maggior parte degli Eruditi s'ostinano a slungare una sillaba, che sarà breve di sua natura, ove unicamente sarà segnata con accento acuto; gli è questo

 un'

un' opporsi tutto ad un tratto al sentimento, ed alla ragione distruggendo la bellezza principale, e l'artifizio il più felice della greca versificazione. Per quanto siasi beffato il celebre Erasmo dei sapienti del suo secolo (*a*), i quali confondendo in tal guisa i suoni coi tempi s' erano dichiarati in favore di questa difettosa pronuncia, ad ogni modo essi hanno avuto de' successori, coi quali vengo alle prese, e oppongo loro delle ragioni invincibili, e senza replica cavate dalla cognizione della musica. Oltracciò le riflessioni da me fatte sopra il ritmo, m' hanno naturalmente portato a dedurne delle altre intorno al meccanismo delle lingue, al loro genio, e al loro carattere. Avvegnacchè vi sieno dei filosofi, i quali sostengono, che parlando a rigore non avvi lingua alcuna, che possa dirsi superiore ad ogni altra, e che le diverse qualità degli idiomi essendo puramen-

te

(*a*) *Nos sumus usque adeo* ἄμουσοι *ut omnes sillabas sonemus productiore mora, graves omnes corripiamus. Vel ab asinis licebat hoc discrimen discere, qui rudentes corripiunt acutam vocem, imam producunt.* Erasm. Dialog. de rect. pron.

te arbitrarie, e dipendenti dai costumi, dagli usi, e dal carattere dei popoli non contengono cosa, che meriti una preferenza esclusiva: io porto ciò non ostante opinione che sebbene le lingue sieno strumenti arbitrarj e fattizj delle nostre idee, niente di meno questi strumenti ponno essere, e sono in realtà più aspri o più dolci, più lenti o più rapidi, più deboli o più forti gli uni degli altri. Prescindendo da ogni pregiudizio il suono d'un flauto è più dolce di quello d'un tamburo.... Ma io non m'avveggo, che qui mi fo a sviluppare le cose, quando voi non m'addimandate che un semplice abbozzo. Prima di passare alla melodia permettete, o Signore, ch'io ragioni un poco de' modi della Musica antica, che non differivano dalle nostre modulazioni. A dir vero noi ci sforziamo a rendere di giorno in giorno più giuste le inquietudini de' saggi, i quali gridano contro alla decadenza del gusto. L'idea delle proprietà, e di caratteri insensibilmente dileguasi, e poco manca che le Lettere, e le arti non ricadano in quella confusione onde furono tratte dai riflessivi nostri Antenati per opera appunto di coloro, la fama, e il grado de' qua-

 li

li sembra, che renderli dovesse non i distruggitori, ma i sostenitori del decoro delle arti, e delle scienze. S' è già posto in obblio avere la Tragedia un diletto proprio di essa, e non comunicabile agli altri generi, come più non si pensa che il ridicolo è l'anima e il fondamento della Commedia (*a*). Noi ci promettiamo de' nuovi e più squisiti piaceri allor che ne infettiamo le sorgenti, e ne confondiamo la diversa natura. Quello che parla all' imaginazione, che ne ricrea lo spirito, e lo sorprende, quello che porta seco un certo carattere di novità, e di singolarità è accolto e gustato con trasporto, e quasi direi con delirio. Ma basta egli che piaccia una cosa, perchè debba essere accolta, ed applaudita? E non fa egli d'uopo, che il piacere, che se ne ritragge, conciliar si debba colla ragione? Altrimenti cosa diremo a coloro, che preferiranno l'architettura de' Goti, e de Barbari, a quella de' Greci, e de' Romani, il poema di Lucano a quello di Virgilio, e le Trage-

(*a*) *Riduculum Comediæ fundamentum & anima*. Dem. Phaler. *Turpe comicum in tragedia, & turpe tragicum in comœdia*. Tull. de opt. gener. orator.

gedie di Seneca a quelle di Sofocle? Gli antichi conobbero molto meglio il pregio della bellezza. Voi sapete fino a qual segno la tennero in considerazione. Non sì tosto la scopersero che si fecero un religioso divieto non dico di corromperla, ma persin di metterla fuori di luogo; cosicchè ne' templi, ch' essi ergevano agli Dei, non solo faceano mostra delle più belle proporzioni, ma applicavano ad ogni divinità l' ordine, che più s' acconciava al suo carattere. Il dorico pien di forza e di maestà fu consecrato a Giove Sovrano degli Dei, e degli uomini, il corintio che spira eleganza e dilicatezza fu destinato a Venere madre degli amori, e delle Grazie; e quest' attenzione ch' essi mettevano universalmente nella pratica di tutte le arti, la portarono con la scrupolosità la più grande alla Musica. Ogni soggetto avea il suo modo, da cui era disdetto l' allontanarsi. Aristotile dopo aver notati i differenti generi di musica soggiugne, che ognuno di questi avea un modo, e un' energia sua propria, e che il carattere dell' uno non si affacceva all' altro. Platone paragona una vita menata in mezzo a' disordini ad una melodia, ove entrasse alla rinfusa ogni maniera

 di

di ritmo. E ciò mi torna a mente un tratto singolare, che mi fia permesso di farvi noto L'anno 1751. alcuni musici ottennero dal Re il permesso di formare un'Accademia di Musica a Parigi, ma per quanto dilettosa ella si fosse, non essendo nè diatonica, nè cromatica, ned enarmonica, ma piuttosto un intreccio confuso di questi tre generi (*a*), e ciò ch'è più, discorrendo questa per diversi modi in uno stesso soggetto, il Presidente Dudrac e tali altri membri del Parlamento deputati all'esame di simile novità la riprovarono, e la bandirono con particolare decreto. Mi sarebbe lecito di avventurare una riflessione intorno ad una condotta così singolare? Questi magistrati temettero senza dubbio riguardo a' costumi de' Francesi que' tristi effetti, che Platone presagiva a' costumi de' Greci, ove eglino permettessero che il disordine, la confusione, ed anche il solo cangiamento entrasse nella loro musica (*b*). La lettura di Platone formava l'occupazione, e le de-

---

(*a*) Si veggano le Memorie dell' Accademia delle Belle Lettere Tomo XI. pag. 95. ediz. in 12.

(*b*) D. 3. De repub.

delizie de' Sapienti di quel secolo, e le inquietudini del filosofo ateniese dovettero fare vie maggior impressione nel cuore de' magistrati avendo l'agio di osservare in Plutarco, in Dione, e in Massimo di Tiro, che la decadenza della musica de' Greci seco trasse anche quella de' loro costumi. Ma tornando a noi, la musica de' Greci fu nella sua origine in tal modo semplice, che ogni strumento non avea che un modo solo (*a*). E questo ci rende ragione della quantità prodigiosa de' loro strumenti, e in un ci scopre come essi giunsero a formarsi delle proprietà, e de' modi un' idea così ben fondata che giammai li confusero insieme. Io so, che rigorosamente parlando v' hanno due modi il maggiore, e il minore: e contuttociò un pezzo di musica d' un genere grande rimane tanto sfigu-

 rato,

(*a*) Secondo Iginio Apolline non vinse Marsia, se non perchè questi, che servivasi d' un flauto adatto soltanto al modo frigio, non potè uscire giammai di questo modo, dovecchè Apolline sulla sua lira toccava molte differenti modulazioni. Pronomio di Tebe, al dire di Pausania inventò i flauti capaci di varie modulazioni. Polluce attribuisce l' invenzione a Teodoro, e Teofrasto ad Antigenida ambi di Tebe.

rato, ove si voglia trasportarlo ad un'altro genere quanto resterebbe un' opera di gusto trasferita da una in un' altra lingua. Di ciò non può dubitarsi in verun conto. Sì: ogni modo, o modulazione ha la sua energia, la sua proprietà; ed è talmente vera questa proposizione che non havvi suono il quale ne sia privo. E se i musici si mostreranno ritrosi nell' accordarmela, io dimanderò a loro, donde nasca, ch'essi tutti spinti da un senso interiore impieghino i *re* maggiore ne' canti romorosi, e bellicosi, l' *ut* minore ne'soggetti teneri e lamentevoli, e il *fa* minore nelle cantilene tetre, e lugubri? Or io esorto appunto i nostri compositori a non confondere le proprietà de' modi da loro impiegati, a rintracciarne quelli ch'essi trascurano, e a porli in opera acconciamente. Per riuscirvi non si avrebbe mestieri che di prescrivere un tuono, e di fissarlo per tutti i concerti dell' Europa. Tal mezzo non potrebbe essere più semplice, e più vantaggioso insieme. In cotal guisa ci verrebbe fatto di comprender lo spirito, e la verità dei diversi componimenti, che dovrebbono eseguirsi; i nostri organi acquistarebbero un' aggiustatezza più decisiva e co-

costante, e la nostra perspicacia in distinguere, e separare la natura d'ogni modo s'adoperereb-be con maggiore avvedutezza, e con sicurezza maggiore. Potremmo eziandio comparare allora i nostri tuoni con quelli degli antichi, e venirne a capo, avvegnacchè io non possa convenire con M. Vallis, il quale pensa che il nostro *A-ni-la* minore risponda al modo Dorico affacœndosi assai poco la gagliardia, e la maestà, che attribuivano a questo modo gli antichi, alla molle dolcezza del nostro *A-mi-la*. Del resto s'io rivolgo il pensiero alla severità della musica antica, non perciò pretendo di ristabilirla; voglio bensì che il musico conduca un medesimo soggetto per diverse modulazioni, purchè queste rendano più interessante, e più forte l'espressione, e che innanzi ad ogni altra cosa abbia egli in vista d'afferrare quella giusta ed adeguata misura, fuor della quale fuggono, e a così dir, si dileguano tutte le bellezze di quest'arte. Quanti pezzi sublimi non languiscono e non restano impiccioliti o per isregolatezza di fantasia, o per la smania di mostrare spirito e profondità! L'imitazione è un solo tratto, un punto, a così dire, ove l'arte

e la

e la natura si uniscono, e si prestano vicendevolmente abbellimento, ed ajuto. Ben avventurato l'artista, che sa coglierlo! E più felice ancora colui, che dopo aver toccato il segno, non lo lascia smarrire di nuovo!

La melodia è un campo feracissimo di osservazioni, ma io non farò che sbozzarne i principali caratteri. Deffinisco la melodia in generale, o quello che noi chiamiamo *un bel canto* una tessitura di suoni omogenei e proporzionati, che hanno un intimo legame fra loro, e ch' esistono in qualche guisa da se. E siccome giusta l' osservazione de' veri filosofi il canto in ogni lingua debbe essere sì vario, come lo è l'accento naturale, (poichè altrimenti ciò, ch' esprimerebbe bene una passione in una lingua, la esprimerebbe male in un' altra) così io soggiungo che codesti suoni debbono essere conformi a quelli, di cui abbonda il linguaggio della nazione. Distinguo la melodia libera da quella che non lo è. La melodia libera, la strumentale a modo d' esempio può scorrere a suo grado per tutte le idee musicali che si vorranno, e per quanto vaga e indeterminata sia la sua espressione, purchè riesca grata ed unifor-

me

me al gusto generale ella ne ha sortito l'intento. Non avviene lo stesso della melodia obbligata, o vocale. Abbia questa tutte le bellezze e lo ricchezze possibili, pure può essere difettosa oltre modo; e di fatti lo è sovente. Imperocchè essendo una seconda espressione de' sentimenti, e delle imagini, che si ricercano, essa non debbe essere toccante, viva, allegra, maninconica, dolce, e terribile, se non quanto lo permettono le parole (*a*). Onde può rilevarsi a qual segno monti a nostri compositori il fare uno studio serio, e profondo non solo delle differenti proprietà de movimenti, e de' modi, ma ancora di quelli de' suoni; studio che gli Antichi aveano molto a cuore, e che caldamente raccomandavano ai principianti, come la parte del-

(*a*) È vero però che talvolta la melodia strumentale fa sentire un' idea dominante, e dipigne delle idee distinte, ed esprime de' sentimenti precisi. Essa è allora rimpetto alla melodia vocale quello, ch' erano un dì i pantomimi posti in confronto cogli attori ordinarj. La sua espressione diviene in quel caso più viva, più forte, più vibrata, e più piena; ma questo è un merito, che da essa non si esige, e senza il quale può rendersi grata agli orecchi.

della musica la più utile all' eloquenza, e in cui mostrerò a qual grado di perfezione essi salirono.

Io applico alla melodia quel *riposo*, di cui son tanto gelosi i pittori, e gli architetti. La mancanza di questo induce dell' imbarazzo, e del disordine in tutte le parti, e per esso nella musica lo spirito gode del canto presente, di quello che lo ha preceduto, e si accorge in certa guisa del canto, che dee venire in appresso. Bellezza inestimabile, e negletta per disavventura dalla maggior parte de' nostri artisti anche più celebri. Io osservo, che nella musica più che in ogni altra arte v' ha de' luoghi, che si dovrebbero trascurare, o levar via del tutto, imperocchè quanto più un' arte è dilettevole, altrettanto è vicina a generare la sazietà. Bacone, e insieme Leibnitzio hanno giudiziosamente notato, che il merito principale delle dissonanze è di preservar l' anima dalla noja insopportabile d' una continua, e non mai interotta dolcezza. Io farò, che tutto ciò comparisca più evidente per mezzo di esempj; e siccome non parlo a prima giunta che della sola melodia francese; così li traggo dalle opere de' nostri

stri più rinomati autori. Poscia mi rivolgo al canto italiano, il quale giusta la definizione per me data innanzi della melodia, e giusta le osservazioni, ch'io farò su d'esso trattando dell'analogia del canto colle lingue, debbe così differir dal nostro, come l'accento, le inflessioni, il meccanismo della lingua, e i costumi degli Italiani differiscono dalla prosodia, dai costumi, e dal genio de' Francesi. Porrò a confronto ciò, ch'han detto della musica italiana alcuni personaggi ragguardevoli per la varietà e l'ampiezza delle loro cognizioni, con quello, che ne han pensato i più grand'uomini dell' Italia, (*a*) e tenterò in fine di scoprire le cagioni della sua seduzione, e della sua magia, mostrando, che la monotonia di cui noi l'incolpiamo deriva meno dall'uniformità dei tratti, delle combinazioni, e dei riposi del nostro canto che dall'uniformità del suo andamento. Soggiugnerò che le forme del canto Italiano non

sono

(*a*) Il celebre Gravina, l'Ab. Metastasio degno alunno ed è di sì grand'uomo, il Riccoboni, l'Ab. Conti, il Marchese Maffei, Muratori, Becelli, Casalbigi, Planelli, Saverio Mattei, e cento altri.

sono nè più abbondanti nè più varie di quelle del nostro, ma che la musica italiana debbe in gran parte l' interesse e l' incanto, ch' ella produce, al contrasto, che v' è fra la maniera secca, e quasi direi urtante del suo recitativo colle grazie, e colle dolcezze dell' aria (*). Farò

(*) Da questa riflessione dell'autore, ch' è verissima, si ricava essere insussistente l' opinione di coloro (tra' quali deve contarsi il Muratori nel secondo Tomo della perfetta Poesia) che veggendo i difetti della musica italiana nascere per la massima parte dall' abuso che si fa del canto nell' arie, vorrebbono ad ogni modo sbandirle dal Teatro, e ridurre la melodia drammatica al solo recitativo. Per quanto sia bella in se stessa questa parte della musica, per quanto il recitativo italiano, quand' è maneggiato da mani maestre, come quelle d' un Porpora, d' un Gluk, e d' un Sarti, e cantato dai grandi artefici, come sono Guadagni, Pacchierotti, e Marchesi, sia preferibile al recitativo di tutte le altre nazioni, senza eccettuar la francese, nella verità e forza della espressione, nella naturalezza della declamazione, nella scelta d' inflessioni vive e inaspettate, nei silenzj animati ed energici, nella dolcezza, varietà, e leggiadria degli accompagnamenti; nondimeno bisogna confessare, che la musica drammatica ridotta al solo, ed unico recitativo diverrebbe monotona, ed insopportabile. L' aria sola è quella, che fa conoscere in tutta la sua estensio-

rò ravvisare ad un tempo stesso l'intreccio felice de' suoi modi, la finezza de' suoi passaggi, la bellezza de' suoi episodj uniti mai sempre al soggetto, e sopra ogni altra cosa l'artifizio ammirabile con cui sono sviluppati i motivi. Mi fo lecito d'assicurarvi, o Signore, che trattando siffatta materia, io cercherò di farlo con quel candore, e con quella imparzialità, che si richiede da chi ama, e tiene in pregio *il bello*, ovun-

---

sione, l'abilità d'un compositore, e d'un cantante; perocchè lo stile, e la voce nel recitativo sono assoggettate ad una certa regolarità, e precisione, onde uscire non ponno senza violar troppo apertamente i dritti dell'orecchio; laddove l'aria, dove lentamente si sviluppa il motivo musicale, dove il tuono dominante viene condotto per più modulazioni differenti, e dove la melodia fa pompa di tutte le sue squisitezze è più atta a rallegrare colla varietà de' suoi disegni, e colla leggiadria del suo canto, che non il recitativo. Ecco perchè gli Italiani hanno sempre considerata l'invenzione dell'aria come la scoperta la più brillante, e la più doviziosa che potesse mai farsi nella musica drammatica, scoperta che ha dato loro senza contrasto la preferenza sulla musica delle altre Nazioni, non ostante gli abusi, a cui va frequentemente soggetta, e dei quali ho parlato a lungo nella mia opera.

ovunque lo ritrova. A me piace fuor di modo la musica italiana, ma non perciò voglio rassomigliare a quegli amanti appassionati che adorano fino i difetti delle loro Belle (*a*). I dotti i più giudiziosi, e più illuminati dell' Italia traveggono de' difetti, e de' vizj nella lor musica, e perchè dunque ci faremo noi coscienza di osservarli entrando nel medesimo loro sentimento? Del resto, perchè la poesia italiana è dotata d'un' arditezza maggiore, perchè ha più di spirito e di brio che non la nostra, perchè abbonda di tuoni più felici fa d' uopo perciò avvilire la poesia francese? Ma a miglior agio riserbiamo cotale riflessione, e vegniamo intanto all' armonia.

Il maggior numero dei dotti, che hanno penetrato, più addentro in questa parte della musica, vuol concordemente, che fosse sconosciuta agli

(*a*) Lo stimato Autore d' un Giornal periodico, che si stampa a Parigi, parlando dell' Opera Italiana chiama la sua Mnsica seducente è magica. Questo mi ricorda il passaggio d' un Antico. *Unumquodque genus, cum castè, pudicèque ornatur, fit illustrius, aum fucatur, atque prælinitur, fit præstigiosum.*

agli antichi. Il Signor Burette fra gli altri ha esposta quest'opinione con un'erudizione così profonda, che parve non lasciar più adito alcuno a chi volesse sostenere il sentimento opposto; ma per quanto rispetto io porti alla memoria di questo sapiente Accademico non posso aderire ciecamente al giudizio di lui. Ho letto le opere sue colla possibile attenzione, e in mezzo al grande apparato di dottrina, onde avviluppa, e involge i suoi pensamenti v'ho tuttavia rilevato delle dubbiezze, delle oscurità, delle contraddizioni, e degli sbagli. Ardisco adunque di ravvivare la disputa, che sembrava conchiusa da lui, e reco a prò dell'opinion mia una folla di passaggi, dai quali sfido chiunque a trarne un senso favorevole ove non suppongasi la cognizione, e l'uso dell'armonia presso agli Antichi. Io convengo nientedimeno, che le nostre idee su tale proposito sieno di gran lunga superiori alle loro cognizioni. L'arte delle fughe, delle imitazioni, dei disegni opposti e in contrasto fra loro, quel concorso di dissonanze, quelle ardite combinazioni, tutto era ad essa nascosto: ma queste ricchezze, che stan così bene che nulla più alla

musica istrumentale, non convengono per niente alla vocale. Io distinguerò i luoghi, di cui l'uso savio, e moderato reca nuovo abbellimento, e nuovo vigore all'espressione, da quelli, che non servono ad altro che a proccacciar fama di scienziato al compositore. Cercherò di render note le particolari energie degli accordi risguardati dalla parte delle proporzioni, e non già relativamente ad alcun oggetto. Passerò in appresso all'armonia di situazione ovvero sia di carattere, e la ravviserò come quella corrispondenza di mezzi, che adoprano tutte le arti imitatrici cogli oggetti, che devono da loro imitarsi. In tali circostanze i suoni meno atti ad unirsi insieme, gli accordi i più disparati, e più aspri si cangiano in altrettante bellezze squisite, e sublimi. Di tal maniera i piaceri dello spirito, e della ragione devono preferirsi a quelli de' sensi. Io parlerò poscia delle più intime squisitezze dell'armonia, e di tutti i mezzi, ch'essa ci offre per l'imitazione. Osserverò sopra tutto, quanta diligenza vi si debbe prestare per non esporsi a quelle gratuite ripetizioni, che il senso delle parole non vorrebbe, e che s'adottano soltanto pel

bi-

bisogno di afferrar di nuovo le prime modulazioni.

Dopo che vi ho accennati, o Signore, e sviluppati, per quanto ad un Estratto si conviene, i mezzi, onde si prevale la Musica per giugnere al suo scopo, ch'è l'imitazione, vengo al più importante oggetto dell'opera mia, ch'è l'imitazione medesima. Questa si rappresenta alla mia mente come il principio universale di tutte le belle arti, la cui natura, e le cui proprietà non potrebbero alterarsi per quanto fossero differenti fra loro i mezzi, e lo strumento, e le vie prese da ciascuna delle arti per riuscirvi. Io fo qualche motto in appresso del mezzo principale, onde si valeva la poesia antica a compiere la sua imitazione. Essa giusta il parere dell'Ab. Fraguier otteneva ciò mercè quella misura invariabile composta di differenti parole, la modulazion delle quali variavasi all'infinito. Ma come quest'illustre Accademico s'era egli dimenticato, che Platone, e Aristotile non han giammai dichiarato essenziale al poema il verso? Tali altri fondano l'essenza della poesia nell'entusiasmo, ma (parliamo di buona fede) l'entusiasmo è egli mai il

carattere esclusivo della poesia? Si rinviene egli mai presso agli antichi la menoma prova, la più picciola conghiettura di siffatta opinione? Essi ci rendono consapevoli all'opposto, che l'opere di Empedocle, di Parmenide, di Nicandro, e di Teognide, comecchè fossero scritte in versi, pure non furono giammai comprese nel numero de' poemi, non perchè loro mancava l'entusiasmo, ma perchè era da loro sbandita la finzione. Egli è non pertanto indubitabile, che col mezzo della finzione, e della favola la poesia antica formava la principal sua imitazione, ed è perciò che gli Antichi l'hanno mai sempre risguardata come l'essenza della poesia (*a*).

Coloro, che non abbracciano siffatta opinione ricorrono all'autorità de' Latini, ma non s'avveggono, che questi non aveano, e non do-

(*a*) L'anima della poesia antica era la finzione: per mezzo della favola ella formava la principal sua imitazione, adoperando quello, che Aristotile chiama l'*universale*, val a dire vestendo i sentimenti, e le imagini di tutte le circostanze, che potevano lumeggiarle, o abbellirle.

doveano aver nemmeno della poesia la medesima idea che i Greci, i poeti de' quali furono i primi teologi, i primi legislatori, ned altro fecero che comunicare alla loro Nazione la sapienza, ch' essi ritraevano dagli Egiziani unita alla maniera di metterla in opera. I più degli autori moderni, che han trattato di tale materia, anzicchè svilupparla, e rischiararla l' hanno involta in maggiori tenebre, e confusione; lo che nacque dal non avere studiata accuratamente l' origine, e il genio della poesia antica. La semplice filologia non giugnerebbe mai a dilucidare queste materie. Siccome essa non si propone che di cucire, e tessere insieme de' testi separati capevoli di varie interpretazioni, sui quali può ognuno profferire il proprio giudizio; così d'ordinario non fa, che moltiplicare inutilmente i trattati, e i sistemi. Io ho voluto tanto più applicarmi all' esame di questa parte quanto più vedeva l' affinità di essa col mio soggetto, sendochè il canto era inseparabile dalla poesia degli Antichi, appo i quali l' arte di comporre in versi era secondo l' Abate Vatry l' arte d' unire delle parole acconcie ad essere cantate, com' io proverollo più

a lungo parlando della loro declamazione. Quindi io ritorno ai mezzi, che la musica adopera per imitare, e dopo averli esaminati separatamente, osservo come tutti insieme concorrono a formare una buona imitazione. Vengo in appresso alle imitazioni particolari, e subordinate, ch' io divido seguendo l' esempio di Platone in icastiche e fantastiche. Chiamo *icastiche*, o *similitudinarie* quelle che hanno per oggetto le cose non adatte alla fantasia, e tutti gli esseri fisici; chiamo *fantastiche* quelle, che rappresentano gli esseri morali e le idee della imaginazione, che non hanno una certa, e determinata corrispondenza cogli oggetti esterni. Metto in vista tutta l'indecenza, e la scurrilità delle imitazioni istrioniche. La migliore imitazione, dice Aristotile, è la più semplice, e la meno semplice è quella senza dubbio, che vuol tutto imitare. Vò scorrendo tutti i tropi, tutte le figure, onde si serve la musica del pari che l'eloquenza a piacere, commovere, e persuadere; parlo de' suoi dialoghi, e delle sue riflessioni, e mi sforzo di svelare infinite sue bellezze parando innanzi l'analogia che hanno coi fenomeni, che ci stanno intorno: paragono
le

le nostre *Opere* in musica con le Tragedie antiche, e quinci ne traggo molte cose nuove acconcie a riordinare la forma de' nostri drammi lirici, che di tutti i drammi sono certamente i più imperfetti, non essendo per lo più che una serie d'episodj staccati fra loro senza verun bisogno, e senza veruna verosimiglianza. Esorto i poeti a sbandir da loro quel pregiudizio, a cui ha dato origine la debolezza del maggior numero de musici, imperocchè se la Musica ha potuto accompagnare le Tragedie d'Eschilo, e di Sofocle, può senza dubbio maneggiar ancora gli argomenti tragici, grandi, e regolari. E appunto io fo accorti i nostri compositori, come ciò verrebbe lor fatto, se essi s'avezzassero a cogliere per tal modo il carattere principale de' poemi che ponessero mente alle parti senza trascurare il tutto, se affrettassero la declamazion delle scene fermandosi meno sull' arie, e sopra tutto se rivolgessero la sinfonia al suo vero fine, ch'è d'accompagnare di sostenere, e non di dominare pervertendo il senso delle parole (*). Conchiudo alfine osservan-

 do

(*) Un altro modo di riformare il melodramma è sta-

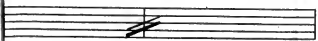
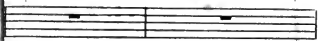
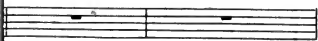
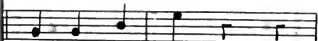
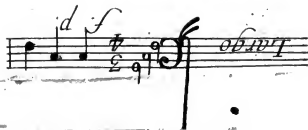
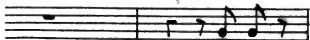
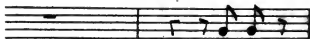
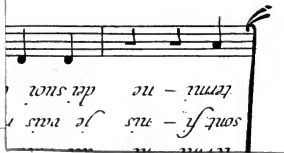
do i diversi stili de più celebri musici non meno della scuola francese, che dell'italiana.

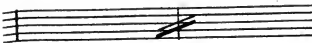
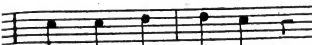
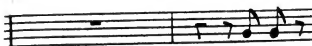
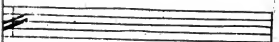
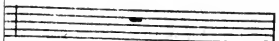
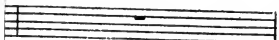
Ecco o Signore un leggiero abbozzo dell'Opera ch'io ho meditata soggiornando in un angolo

---

è stato quello indicato dal più volte citato Brown, che noi esporremo colle sue proprie parole, come si trovano nel suo libro dell'unione della musica e della poesia alla pag. 205. „ Ma affinchè non sembri „ che vogliasi ristringere la musica ad una alleanza „ con la mera ode, o inno soltanto, e bandirla affatto dalla rappresentazione delle azioni andiamo „ adesso avanti a considerare un altro più perfetto „ genere di riforma, in cui molti soggetti dell'Opera, e dell'Oratorio possono rappresentarsi perfettamente uniti alle forze della musica e congiunti „ con la probabilità, e la naturalezza.

„ Abbiamo veduto di sopra, che da una unione „ dell'Ode, e del Poema Epico si formò un rozzo „ naturale abbozzo della Tragedia composto di narrazione musicale, e di canto corale. Fissiamoci „ dunque quì per l'acconcia forma della rappresentazione musicale delle azioni grandi, terribili, e „ patetiche. Questa unione forma quello, che può „ chiamarsi propriamente Ode narrativa od epica. Nasque ella dalla natura in un tempo, in cui le azioni rappresentate erano dal genere più semplice. „ Questa semplicità d'azione debbesi necessariamente „ conservare anche adesso per la perfezione di questa „ spe-

1
p.
p.
Gia presso al ter - mi - ne

Dalla Calcografia Zatta
termi - ne dei suoi
sont fi - nis je vais

sciolta in sos - mi - ri

Dalla Calcografia Zatta

lo d'una provincia, nel solitario gabinetto e nel silenzio che accompagna la riflessione. Amico dell'oscurità, il cui soave riposo m'è sembrato mai sempre più caro che non il fasto pieno d' in-

" specie: perchè una azione complicata produrrebbe
" inevitabilmente lunghe, ed inanimate narrazioni,
" snerverebbe la recita musicale, e distruggerebbe il
" carattere medesimo del poema. Supponendo adun-
" que, che l'azione sia semplice, e non appassiona-
" ta, il poema, la musica, e l'esecuzione, se sono
" ben condotte, saranno accompagnate da un tal gra-
" do di naturalezza, e di probabilità, che daranno
" all'unione della musica, e della poesia la maggior
" forza, e *Pathos*. Le narrazioni che si frammischia-
" no debbono esser brevi, ed animate; le Arie, ed
" i Cori varj, ed espressivi, ed essendo frequente-
" mente interrotti da brevi narrative, possono con
" tal mezzo riuscire più animati d'una semplice, e
" continuata Ode, la quale a cagione della sua non
" interrotta lunghezza può divenir languida. Per
" mezzo di quest'unione tutte le parti affettuose
" dell'azione possono mettersi in vista mentre quel-
" lo, che vi è di freddo, d'improbabile, e di non
" toccante può restar coperto nelle tenebre. Il reci-
" tativo, o accompagnamento musicale nelle parti
" narrative perderà quì una gran parte di quella im-
" probabilità, che l'ingombra nella rappresentazione
" Drammatica: perchè quì il Recitante è un Musi-
" co

inquietezze, e di nojosi fastidj, io non cantai, al dir d'un antico, che per me, e per le Muse. Del resto se da un canto lo zelo dell'avanzamento delle arti m'incoraggiava talvolta, il sen-

„ co di professione, l'uffizio del quale consiste nell' „ entusiasmo del canto; ed essendo le narrazioni bre- „ vi, ed animate più di quello, ch'è possibile nell' „ uso continuato del dialogo, si accostano più all' „ indole dell'ode, e possono perciò ricevere senza „ improbabilità, o improprietà alcuna un accompa- „ gnamento musicale che si avvicini ad un'aria per- „ fetta. Finalmente le Arie, e i Cori sono nella lo- „ ro esecuzione tanto lungi dall'essere naturali, che „ anzi altro non sono, che una possente copia trat- „ ta dalla natura, che spigne coloro, i quali ascol- „ tano la recita dell'azione, e sono informati delle „ leggi della melodia, ad unirsi a prender parte in „ qualunque rappresentata scena di gioja, di trion- „ fo, di terrore, d'esultazione, di divozione, e di „ dolore."

Fin quì l'Autore. Di quest'oda narrativa, od epica varj esempj bellissimi vi sono nella lingua inglese scritti da Pope, e da Dryden, e anche dal medesimo Brown, il quale per dare in pratica un'idea del suo sistema compose un'oda intitolata la *Cura di Saule*. Ma checchè sia della bellezza di tali componimenti considerati come puramente lirici, egli è certo, che il piano di riforma proposto dall'inglese non è per

sentimento della mia debolezza, e la grandezza; e la difficoltà della impresa mi sbigottivano dall' altro. I pochi mezzi, ch'io avea per le mani mi faceano cader d'animo intieramente, nè mi la-

---

è per niente adattata al melodramma italiano. In primo luogo perchè quì non si tratta di creare un componimento misto, che partecipi dell' oda, e del poema epico, ma di conservare qual'è un'azione musicale tutta drammatica. Le odi mentovate sono buone da cantarsi in chiesa od in camera, ma non da mettersi in teatro. In secondo luogo, perchè gli inconvenienti, a'quali il Brown vorrebbe ovviare, rimangono gli stessi nel piano proposto. S'è il poeta che parla solo, e che racconta, con qualche verosimiglianza si passa dal racconto all' azione? Con qual verità si suppone che gli uditori nel sentir parlare il poeta abbiano di comune consenso a prorompere nei canti proprj d'un coro concertato? E poi questo coro si suppone composto da quelli stessi, che ascoltano il poeta, oppure dai personaggi, che vengono indicati nell' oda narrativa? Nel primo caso sparisce ogni idea d'imitazione, e di dramma, nel secondo si fa una strana violenza all' imaginazioue, poichè nel punto, che il poeta mi dice, o mi fa capire che mi trovo ad ascoltarlo in una camera, il coro mi trasporta violentemente in Persepoli, o in Gerusalemme.

Volendo adunque correggere il piano del dramma musicale sarebbe inutile il ricorrere a simili espedienti.

lasciavano altro conforto, che quello d'abbandonarmi a delle querele inutili. E di fatti dolevami non poco, che simil disegno non fosse stato conceputo da qualche uomo rispettabile per l'autorità sua nella Repubblica delle Lettere, o delle Arti, e portava invidia alla Pittura, per aver meritato, che voi le consecraste le vostre fatiche, e le cognizioni vostre. Ma posciacchè vi ho comunicato il mio progetto, e voi avete creduto bene d'ispirarmi coraggio, tutto il mio ardore s'è acceso di nuovo. Il vostro consenso ha dileguati gli ostacoli, che fin ora aveano rallentato il mio corso, e dacchè posso nodrire la dolce speranza, che voi seconderete i miei sforzi, e m'ajuterete coi vostri lumi non v'ha cosa, ch'io non osassi d'imprendere. Sono col più profondo rispetto.

Vostro Umil. Dev. Serv.

L' Ab. d'Arnaud.

OS-

ti. Il solo che ci sembra convenire è l'indicato dall' autore nel testo, sul quale non mi trattengo, perchè a un di presso è il medesimo, che da me fu lungamente proposto nel primo Capitolo del primo Tomo e illustrato in seguito per tutto il corso dell'Opera.

F I N E.

OSSERVAZIONI

Intorno ad un Estratto del Tomo 2.° della presente Opera inserito nel Giornale Enciclopedico di Bologna N. XIII. del Mese d'Aprile del corrente Anno.

Il Sig. Vincenzo Manfredini Maestro di musica uno de' compilatori del Giornale Enciclopedico di Bologna ha fatto varie opposizioni a due capitoli del secondo Tomo della presente Opera. Mi è sembrato, che l'esaminarle potrebbe contribuire a maggiormente rischiarare alcune mie idee intorno alla Musica, il Teatro, e le Lettere. Ecco il perchè ho creduto bene di rispondergli. Avrei nello stesso modo risposto ad altri miei Critici, se facendolo avessi potuto sperare, che la fatica restasse compensata dall'utile.

GIORNALISTA.

Noi non intendiamo di criticar questo libro; prima perchè il nostro istituto è di non criticare, ma cercar solo la verità; poi perchè desso è realmente corredato di molta erudizione, di bei voli di fantasia, di paragoni adattati, di filosofia.... in somma degno di essere letto.

RISPOSTA.

Bel panegirico proemiale, che sotto l'apparenza di encomio nasconde una positiva, e reale intenzione di screditar l'opera!

Così all' egro fanciul porgiamo aspersi
Di soave licor gli orli del vaso.

Ma io ho quella cognizione del cuore umano, che basta per non ignorare, che la malignità sa talvolta dispensar delle lodi. Il giornalista *non intende di criticar il mio libro*, ma il suo Estratto non è che una critica continuata dal principio sino al fine. Il suo istituto è di *cercare la verità*, ma egli dissimula quasi sempre la verità delle mie ragioni, sopprime le pruo-

pruove, e travisa le mie opinioni per poterle poi presentare in quel lume, che le renda men giuste. La mia opera è *realmente corredata di molta erudizione*, *di bei voli di fantasia*, *di paragoni adattati*, *e di filosofia*, ma venendo all'applicazione in vece di quella filosofia, e di quella erudizione altro in essa non ritrova l'Estrattista fuorchè *imperizia*, *declamazione*, *e contraddizioni*. Il mio libro è *degno di esser letto*, ma il giornalista fa tutto il possibile perchè nessuno il legga criticandolo perpetuamente, non dando la menoma idea delle materie, che vi si trattano, nè della maniera, con cui vengono trattate, non indicando veruna delle riflessioni, ch'ho cercato di spargere utili al progresso della musica, e alla perfezione del gusto, passando in somma sotto un silenzio ingiusto quel poco di nuovo, e di passabile, che per avventura vi possa essere, e che tanti altri accreditati Scrittori d'Italia hanno avuta la gentilezza di rilevare. E' vero che Bayle, Bernard, le Clerc, Apostolo Zeno, gli Autori della Biblioteca ragionata, e Maffei non facevano a questo modo gli Estratti; ma già si sa, che i Giornalistici Enciclopedici di Bologna non sono

nè

nè Bayle, nè Bernard, nè le Clerc, nè gli Autori della Biblioteca ragionata, nè Apostolo Zeno, nè Maffei.

GIORNALISTA.

Ma però con raziocinio, e non senza una buona dose di cognizioni musicali per poter discernere il vero dal faiso, in cui pur troppo, se rari sono gli Autori, che non v' incorrino, quanto più facilmente vi caderà quello, che tratta di una cosa non sua.

RISPOSTA.

Gli errori e le falsità, che il giornalista saprà scoprire nel mio libro, e le risposte, che da me gli verranno date, faranno vedere la giustezza o l' insussistenza di quest' asserzione.

GIORNALISTA.

Intendiamo dunque solamente di esporre i nostri dubbj sopra alcune opinioni sparse nel medesimo circa la musica, e circa l' opera italiana, che non ci sono sembrate conformi all' idee giuste, che dobbiamo avere dell' Opera, e del-

dello stato presente dell' arte musica, ch' è trattata da molti, ma conosciuta da pochi.

RISPOSTA.

Prima d'esaminare se le mie opinioni fossero conformi all' idee giuste, che dobbiamo avere della musica, e dell' Opera italiana, parmi, che il vero metodo di filosofare avrebbe richiesto, che il giornalista fissasse quest' *idee giuste*, che circa gli oggetti in questione si debbono avere, e che poi riportasse le sue censure a quella norma inconcussa del vero musicale, e poetico, intorno a cui fossimo convenuti. E ciò per non ismarrirsi in seguito nell' ambiguità e nell' incertezza di mille domande, e risposte inconcludenti. Ma ho riflettuto dappoi, che questo metodo obbligherebbe il povero galantuomo ad un peso, al quale si vede non essere avvezzo, cioè a quello di *ragionare per principj*; e che siccome sarebbe un' ingiustizia l'esiggere, che tutti gli uomini dovessero avere la forza di Milone Crotoniata, o la bellezza di Nirea: così è una indiscretezza il pretendere, che un maestro di musica, che fa il giornalista

deva

deva avere in testa la dialettica d'un Loke, o lo spirito geometrico d'un d'Alembert.

GIORNALISTA.

Pretende in primo luogo il Sig. Arteaga, che l'opera Italiana sia ora in decadenza: di addurre i motivi di ciò, e di fare il parallelo della nostra musica con quella dei Greci. Ma Dio buono! come può mai paragonarsi una cosa evidente, qual è la nostra musica, con una che non si vede, qual è la musica Greca, che ora esiste solamente nella testa orgogliosa degli eruditi, e che realmente non sappiamo cosa ella si fosse?

RISPOSTA.

La ragione, con cui l'Estrattista vorrebbe provare l'impossibilità del paragone fra le due musiche, è affatto puerile. La Roma d'oggidì è *una cosa evidente*, la Roma dei tempi di Trajano non si *vede*, dunque non può paragonarsi Roma antica con la moderna? La legislazione degli Spartani non si vede più, quella de' Viniziani è sotto gli occhi, dunque non potrà paragonarsi la politica di Licurgo con quel-

la del Governo Veneto? Ciò sarebbe lo stesso, che levare ogni sua influenza alla Storia, ogni sua forza alle prove critiche, e morali. Ma non sappiamo cosa fosse la musica greca. Ciò è vero fino a certo punto, non è vero assolutamente. Siamo all' oscuro intorno alla natura intrinseca dell' armonia, ma non lo siamo intorno al fine, intorno a più d' uno de' mezzi, ond' ella si prevaleva, e intorno agli effetti, che venivano prodotti. Un' intero dialogo degno dell' Autore, che ancor ci rimane fra le Opere di Plutarco, molte notizie tratte da Eliano, da Aristotile, da Pausania, da Ateneo, da Platone, da Boezio, e da Suida, più d' un raggio di teorica, e d' istorica luce, che tratto tratto risplende negli scrittori greci di musica tradotti dal Meibomio, e dal Wallis ci ponno servire di guida per inoltrarci quanto basta nella ricerca di questo ramo delle greche cognizioni. Quindi è, che si può istituire fra le due musiche un parallelo ragionevolissimo. La nostra ignoranza circa le loro teorie musicali farà, che non si possano comparare *a priori*, cioè esaminando i principj, sui quali è appoggiato l' uno, e l' altro dei sistemi; ma non toglierà mai, che

che si possano mettere in confronto *a posteriori* cioè argomentando dagli effetti, che produceva l'una, e che non sono stati mai generati dall' altra. Di fatti il paragone è stato più volte istituito da uomini niente meno eruditi, e sensati, che Vincenzo Galilei ne' suoi Dialoghi *sulla musica antica*, Giambattista Doni nei libri *de præstantia musicæ veteris*, Isaacco Vossio nel ragionamento *de poematum cantu & viribus Rytmi*, Monsieur Burette in più dissertazioni inserite nelle Memorie dell' Accademia di Parigi, Fra Giambattista Martini nella Dissertazione che chiude il terzo Tomo della sua *storia della Musica*, l' Abate Arnaud nella Dissertazione intorno agli accenti della lingua greca, e cent' altri.

GIORNALISTA.

Egli asserisce, che la musica, e la poesia presso i Greci erano oggetti di somma importanza, quando adesso si considerano al più, come un' occupazione dilettevole bensì, ma sempre inutile al bene degli Stati. Egli è evidente però che nello stesso modo dei Greci consideriamo ancor noi la poesia, e la musica; men-

tre ce ne serviamo com' essi nei templi, nei teatri, nelle case ... e la stessa stima ch' ebbero i Greci, dei drammi l' abbiamo anche noi.

RISPOSTA.

E' cosa evidente per l' incomparabile estrattista, che noi abbiamo della musica, della poesia, e delle rappresentazioni teatrali le stesse idee, che avevano gli antichi. Una tale evidenza si trova però essere *falsissima* svolgendo anche leggermente le loro storie. Bisogna vivere in una profonda ignoranza dell' antichità per non sapere, che la poesia, la musica, e gli spettacoli furono per molti secoli considerati dai greci, e dai latini come oggetti di politica, e di religione. Sarebbe opera troppo lunga il trattenersi a render la ragione filosofica di questa generale, e incontrastabile usanza, intorno alla quale non poche cose abbiam dette nel penultimo Capitolo del secondo Tomo dell' opera presente. E quantunque il giornalista non abbia addotta non che confutata neppur una sola di esse, nulladimeno sarà bene il confermarle quì con nuovi fatti, e con nuove testimonianze degli antichi scrittori. Che i Greci, massimamente

te i primitivi considerassero i loro musici, e i loro poeti come rivestiti d' un carattere legislativo si vede da ciò, che le loro prime leggi, le prime politiche istituzioni, furono tutte promulgate in versi accompagnati dalla musica. In verso dettò Orfeo le sue leggi a' Tracj, in verso parlò Anfione a' Tebani, in verso scrisse Talete le sue massime politiche ai Cretensi; così fecero ancora Lino, Pamfo, Museo, Simonide, e cento altri. La poetessa Saffo veniva riguardata da que' di Mitilene, come una delle loro più celebri legislatrici non altrimenti, che que' della Beozia ammiravano Pindaro, come uno de' primi loro sapienti. Terpandro, e Tirteo erano tenuti in Isparta per uomini di stato rispettabilissimi, e per cose sacre le lor composizioni poetiche. Stesicoro fu stimato dagli Imeresi popoli della Magna Grecia, come il Franklin e il Wasington della loro Patria. Il lettore non ha bisogno d' essere avvertito, che parlandosi di que' secoli quanto si dice della poesia intendersi dee anche della musica, imperocchè l' una era inseparabile dall' altra.

Non è meno incontrastabile, che l' anzidette facoltà fossero il primo veicolo, e lo strumen-

ctos appellat Poetas. E lo stesso Cicerone è di parere, che siffatta appellazione data a' poeti fosse comune a tutte l'età, e a tutti i popoli, *ex eo hominum numero, qui semper apud omnes sancti sunt habiti atque dicti*.

Quanto s'è detto della poesia, e della musica si debbe interamente applicare agli spettacoli del Circo, e dell'Amfiteatro; luoghi, quasi direi, consecrati all'idolatria, cioè alla religione dominante del paese. Erano essi dedicati quale a Nettuno, quale a Diana, quale a Marte, e quale a Saturno, e dappertutto vi si vedeano scolpiti i simboli proprj delle mentovate divinità, e prima d'incominciar lo spettacolo si portavano attorno in processione i loro simolacri, o gli emblemi, che gli rappresentavano. Per ciò che spetta alle rappresentazioni teatrali il fatto è fuor d'ogni dubbio, o si riguardi la loro origine, o si ponga mente all'autorità de' più illustri scrittori. Evanzio Grammatico riferisce il principio della tragedia alle cose divine, alle quali applicavansi gli antichi ringraziando gli Dei dopo la raccolta dei frutti. Diodoro afferma, che fossero inventati da un Re di Macedonia in onore delle Muse e di Giove. La

co-

comune opinione vuole, che fossero i drammi trovati in occasione di solennizzar le feste di Bacco; quindi a Bacco erano particolarmente dedicati, e *artefici di Bacco* si chiamavano nella Grecia i poeti tragici, e gli attori. Dagli antichi scoliasti si ricava, che dentro del teatro, e sulle scene, e nell'ingresso s'innalzavano delle statue in onore dei numi. La medesima usanza si raccoglie da un luogo di Plauto nell'Amfitrione, e da un altro di Terenzio nell' Andria. La prima introduzione degli spettacoli scenici in Roma fa vedere, che anche in Italia erano allora considerati come riti, e cerimonie religiose. I Romani per liberarsi da una pestilenza non seppero trovare altro espediente, onde placare lo sdegno degli Dei, che quello di chiamare dalla Toscana gli istrioni, che introducessero le rappresentazioni, come da noi in simile circostanza si farebbe un pubblico voto di digiunare per l'avvenire un giorno dell'anno; laonde non è da meravigliarsi, che i più sensati autori ne facessero un così gran conto delle arti drammatiche. Platone chiama le favole sceniche un dono, che gli Dei aveano fatto al genere umano compassionando le sue miserie.

Plu-

Plutarco, come da noi altrove si asserì, dice che le rappresentazioni tragiche contendono co' trofei, e che Eschilo, e Sofocle sono paragonabili co' più gran Capitani.

Ma nulla fa capir meglio lo spirito delle antiche rappresentazioni quanto lo zelo de' primi Padri della Chiesa nel riprenderle, e condannarle. Erano essi così persuasi, che fossero una specie di rito religioso che per loro l' assistere a' teatri era lo stesso, che confessarsi tacitamente idolatra. Di molti passi, che potrebbono addursi in conferma, basterà riportarne due, che sono decisivi. Il primo è di Tertulliano nell' Apologetico: *in tanto rifiutiamo*, dice parlando co' Gentili, *i vostri spettacoli*, *in quanto abbiamo in odio l' origine loro*, *che sappiamo venire dalla superstizione*. Il secondo è di Lattanzio Firmiano nel libro sesto delle istituzioni: *La celebrazione degli spettacoli sono feste de' numi*, *e si fanno per sollenizzare il loro giorno natalizio o per dedicarne un qualche Tempio*, *e chiunque* (soggiugne dopo) *assiste a spettacolo*, *dove si concorre per causa di religione*, *rinunzia al culto del vero Iddio per passar a quello de' falsi numi*. Tale appunto

è il

Angiolini? Se qualche Calvinista interviene ad un' Opera, crediamo perciò ch' egli abbia rinunziato alla Setta di Calvino per abbracciare la Religione romana? Se dunque nulla facciamo di ciò, anzi se il solo scrivere, e proporre tai cose ci sembra stravaganza e ridicolaggine, con quale fondamento l'impareggiabile Signor Manfredini decide, che su tutti i mentovati oggetti pensiamo come gli antichi? *Ma*, replica egli con fortissima argomentazione, noi *ce ne serviamo, com' essi nei templi, nei teatri, e nelle case ec.* E che perciò? In tutti que' luoghi ce ne serviamo soltanto come di cose indifferenti, e semplici passatempi, e siamo ben lontani dal riguardare, come oggetti di somma importanza, o come un affare di stato la musica fatta, per esempio, dal Gluk sull' Alceste del Calsabigi, o le sinfonie per Accademia, o per camera composte dall' Hayden. E' vero che abbiamo un genere di armonia destinato al culto divino, ma da questo solo ramo, che comprende una picciolissima porzione di musica, e che non caratterizza per niente l' indole, e il gusto della musica nazionale, vorrà forse il giornalista trarne un confronto con quella de' Greci, la

qua-

quale e nella sua istituzione, e ne' suoi progressi, e in pressochè tutte le sue applicazioni alla poesia, e alla danza aveva uno scopo religioso, morale, e politico? Ciò sarebbe lo stesso che se dall' avere il parlamento d' Inghilterra citato talvolta in giudizio il proprio Re, come facevano sovente gli Efori in Isparta, altri argomentasse, che la costituzione Anglicana fosse perfettamente simile a quella di Licurgo.

GIORNALISTA.

Se allora essi servivano per dilettare, e istruire, senza parlare dei più antichi, quelli dello Zeno, *e del Metastasio non sono ornati di ottime massime religiose, morali, e politiche?*

RISPOSTA.

Ottime massime religiose, e morali si leggono nel Don Quisciotte, nel Telemaco, nell' Ariosto, nella novella Eloisa, nella Clarice del Richardson, e in molti altri Romanzi; ma si dirà per questo, che i mentovati libri vengono considerati da noi come cose sacre, o come oggetti di somma importanza civile? Lo stesso dicasi delle rappresentazioni sceniche. I drammi

degli antichi avevano per oggetto il dilettare, e l'istruire: ma l'istruzione procurata dal governo e diretta dalle leggi aveva uno scopo religioso, politico, e legislativo, del che si vedevano in pratica gli effetti; presso a noi l'istruzione lasciata in balìa del poeta è sempre subordinata al semplice, e mero divertimento. A provar ciò vuolsi poca serietà, e poca dottrina. Il Signor Manfredini, che ha dimorato lungo tempo in Moscovia, e che vi sarà forse andato col disegno d'incivilire que' popoli al suono degli strumenti come faceva Orfeo, o d'ispirare i principj della religione agli Idolatri Samojedi con un rondò, come facevan Lino e Museo, conserverà tuttora lo spirito di missionario, e di legislatore, e quando va all'Opera v'andrà probabilmente per assistere *agli esercizj spirituali*, per soddisfare alla penitenza impostagli dal confessore, o per accendersi di amor di Dio coi salmi penitenziali posti in bocca d'Aristea, o di Cleonice. Quanto a noi meno costumati, e pur troppo meno divoti v'andiamo per conversare, per giuocare, per far delle cenette, per passare il tempo, per ridere, per divertirci coi vezzosi gorgheggi della Maccari-

ni,

da loro stessi. Dunque (prima conseguenza) non essendo in Italia il costume, che il poeta e il maestro eseguiscano da loro stessi i drammi, tutti saranno malamente eseguiti. Dunque (seconda conseguenza) essendo tutti mal eseguiti non avrebbe torto, chiunque vituperasse l'opera italiana. Dunque (terza conseguenza) non essendo nè Marchesi, nè Pacchierotti, nè la Deamicis, nè Davide poeti, o compositori di musica, i drammi eseguiti da loro saranno malamente eseguiti, ed eglino dovranno considerarsi come altrettanti guastamestieri. Dunque (quarta conseguenza) se i drammi fossero rappresentati dal poeta e dal maestro, che li mette in musica, allora sarebbero ben eseguiti. Ecco i meravigliosi corollarj, che derivano dalla proposizione del Giornalista. Di tutte l'illazioni surriferite quella, che più mi rincresce, è l'ultima. Non posso far a meno di non isdegnarmi contro il costume, che vieta ai maestri di musica di salir sulle scene a cantar i proprj drammi. Oh che bello spettacolo sarebbe allora quello di vedere il Manfredini a farla da Eunuco sul Teatro di Venezia, e su quello di Bologna! Ma andiamo innanzi. *Non seguì* il

medesimo de' drammi greci, quando migliorarono, cioè quando furono scritti a più personaggi? mentre nè Sofocle, nè Erupide furono certamente multiformi da poterne rappresentar tutte le parti? Un altra serie di conseguenze non meno stupende. Dunque quando *migliorarono* i drammi greci furono malamente eseguiti dai *guastamestieri*. Dunque quando *peggioravano* furono eseguiti bene, perchè rappresentati dal maestro di musica, e dal poeta. E quando *migliorarono?* quando furono *scritti a più personaggi*. E quando ciò accadde sul teatro greco? Quando *nè Sofocle, nè Euripide erano multiformi da poterne rappresentare tutte le parti*. Così i drammi greci erano migliori quando erano peggio rappresentati, erano migliori quando furono scritti a più personaggi, e furono scritti a più personaggi ai tempi di Sofocle, e di Euripide. Il Calandrino del Boccaccio comecchè fornito di logica così prelibata potrebbe infilar meglio un ragionamento? Ma pazienza se l'Estrattista manca di logica, poichè si sa, che questa non si può avere che dalla madre natura; il peggio si è che manca nella storia, per la quale basta aver degli occhi, e volontà

di

di leggere. E' falso, che i drammi greci fossero malamente eseguiti quando *migliorarono*; anzi tutta l'antichità ci assicura, che i grandi Attori della Grecia fiorirono successivamente dai tempi d'Eschilo fino ai tempj di Filemone, e di Menandro. E' poi falsissimo che i drammi greci cominciassero a scriversi con più personaggi da Sofocle e da Euripide. Molto tempo prima che scrivessero i due mentovati poeti s'introducevano più Interlocutori nella tragedia, e nella comedia. Epigene poeta tragico anteriore a Tespi usò dei cori nelle sue tragedie, e i cori certamente non erano composti da un sol personaggio. Tespi egli stesso introdusse parimenti i cori ne' suoi drammi. Frinico discepolo di Tespi fu il primo a introdurre in teatro maschere da donna, *muliebram personam introduxit in scenam*, dice Suida. I peani al dire di Strabone nel libro nono, erano rappresentazioni antichissime, dove s'introducevano più interlocutori. Nelle tragedie di Eschilo si trova una folla di personaggi, che parlano diversi da quelli del coro. Nelle sue *Eumenidi*, oltre il coro delle furie sono Pizia, Apollo, Minerva, Oreste, e l'Ombra di Cli-

 ten-

tennestra. *Nel Prometeo* senza nominar le Ninfe Oceanitidi, che formano il coro declamano Prometeo, Vulcano, Oceano, Jo, Mercurio, la Forza, e la Violenza; nelle Persiane agiscono Atessa, Serse, l'Ombra di Dario, ed un corriere, lo stesso si dica delle Supplicanti, e degli altri componimenti di quel poeta. Sofocle, il quale venne dopo di lui, le diè l'ultima forma ordinando il primo la dipintura del palco, aggiungendo un personaggio di più al diverbio, e tre altre persone al coro composto fin allora di dodici sole: onde s'avverò ne' suoi componimenti il detto d'Aristotile nella poetica *che dopo assai mutazioni che sopportò la tragedia si riposò in fine ottenuto ch' ella ebbe il suo intento*. Che ne dice dopo tutto ciò il baldanzoso ed erudito Minosse degli altrui libri?

GIORNALISTA.

Una cagion forte della decadenza della nostra Opera dipende secondo il Sig. Arteaga dalla separazione della filosofia, della legislazione, della poesia, e della musica; le quali facoltà ne' primi tempi della Grecia possedeva tutto unite un solo Autore. Ma oltrechè le nostre

stre

stre Opere, come abbiam detto di sopra, non sono prive di massime filosofiche e morali ec.; una tale separazione doveva risultar naturalmente a misura, che le dette facoltà s'ingrandivano, e si miglioravano; e lo stesso successe ancora al tempo, che la Grecia fu colta e sapiente. Onde non si può dire con buona ragione che la detta separazione abbia ad esse pregiudicato; poichè sono libere, ed esistono da se stesse; e sebbene unite abbiano più forza, ne hanno anche molta essendo separate, come lo dimostrano le belle opere che esistono di filosofia di legislazione, di poesia, e di musica strumentale, ch' è la vera essenza della musica; mentre il diletto, che reca la musica vocale, può derivare ancora dalle parole, se non in tutto almeno in parte; ma quando una musica strumentale giunge a toccare, bisogna dire, che tutto il merito è della sola musica; sebbene però questa non può commovere, se non dipinge, o esprime qualche cosa; onde ancor da se sola è un linguaggio e una specie di pittura, *e di* poesia.

RISPOSTA.

Essendo fra noi da gran tempo separate la filosofia, la legislazione, la poesia, e la musica, la loro individuale influenza ha dovuto esser minore perchè divisa. Ha dovuto altresì esser minore, perchè spesse volte contraria distruggendo l'una l'azione direttrice dell'altra. Niente di più comune fra noi, che il veder i governi prescriver delle leggi opposte a quanto detterebbe la sana filosofia, che sentir i filosofi insegnar massime e principj disapprovati dal governo, che l'udir poesie lontane da ogni oggetto morale, politico, e legislativo, che ascoltar in fine delle musiche effeminate, e frivole, che non hanno il menomo rapporto colle altre compagne. Perciò è un paradosso, che fa vedere una profonda ignoranza d'ogni filosofia, l'asserire che la separazione d'esse facoltà non abbia ad esse pregiudicato, come un paradosso sarebbe in meccanica il dire, che la velocità d'un corpo è la stessa quando le forze che lo spingono sono divergenti, o contrarie, che quando l'azione loro è verso d'un solo punto diretta. Che la separazione dovesse risultar natural-

ralmente a misura che le dette facoltà s'aggrandivano, ciò è verissimo, ed io l'ho detto prima dell'Estrattista; ma da questa separazione appunto, e dal loro ingrandimento successivo traggono i filosofi la cagione del perchè nella Grecia le arti poetiche, e le musicali acquistassero nuove ricchezze, e perdessero la loro antica energia. Leggete o mio caro giornalista, l'aureo trattato del Brown sull'unione della musica e della poesia, e imparerete molte cose, che ignorate.

GIORNALISTA.

Due altre cagioni della decadenza della nostra musica il Sig. Arteaga le rileva da due de' suoi più bei pregi, cioè dalla sua ricchezza, e dal contrappunto. Ma chi può con certezza asserire, che anche i Greci non conoscessero una specie di contrappunto, e che nei tempi più floridi della Grecia non vi fosse una musica ricca al par della nostra? Se v'era, essa sarà stata probabilmente simile alla presente; e se non v'era, sarà stata inferiore; perchè il diventar più ricca specialmente in materia di scienza, non crediamo che sia un demerito;

RISPOSTA.

Il giornalista movendo in aria di confutazione un dubbio, se i Greci conoscessero o nò il contrappunto, pare che voglia dare a credere, ch'io sono per la negativa. Quest'è una mancanza d'esattezza, e di buona fede. Io non mi sono deciso, nè per l'una, nè per l'altra opinione. Alla pagina 184. del secondo tomo ho detto „ *noi abbiamo un contrappunto del quale* „ *si dice che gli antichi non avessero alcuna* „ *notizia* ". Alla pagina 240. scrissi le seguenti parole parlando del comporre a' più parti. „ *Senza decidere, se cotesta invenzione sia* „ *propria de' secoli moderni, e del tutto sconosciuta agli antichi* (*questione oziosa intorno* „ *alla quale non potremmo assicurarci giammai* „ *non ostante i molti e celebri Autori che l'* „ *hanno trattata*) ". Ora un *si dice* in un luogo, ed un dubbio così decisivo in un'altro fanno chiaramente vedere, ch'io sono ben lontano dal voler pigliare partito in così fatta questione.

La ricchezza parlando delle arti d'imitazione e di sentimento può renderle più dotte, più variate, più estese, ma non è una conseguenza, che

che debba renderle più patetiche, e più commoventi. Nel luogo citato dal giornalista ho provato a lungo siffatta proposizione, ho fatta l'applicazione alla musica, ho esaminata la forza de' suoni considerata nel loro carattere fisico, e morale, l'ho confermato scorrendo la storia della musica, e coll'esempio della cinese, dell' araba, e delle nostre antiche cantilene di Chiesa, ho speso in tali ricerche sedici pagine, cioè dalla 184. fino alla 201. del secondo tomo, delle quali l'Estrattista non fa neppure un sol cenno. Le rilegga egli adunque, rechi in mezzo le mie ragioni, le esamini, e non usi la poca onestà di far credere a' lettori ch'io avventuro delle cose senza provarle.

GIORNALISTA.

E il contrappunto non solo non ha pregiudicato alla musica, ma anzi, avendo fatto conoscere qual sia la buona armonia, e buona modulazione, è stato quello, che ha contribuito più di tutto all'avanzamento di essa. Ma qual è quella cosa ottima, che non degeneri, se se ne abusa? Così segue del contrappunto, l'uso moderato del quale non può esser che buono;

ma

ma abusandone, cioè volendo comporre a troppe parti unite, e per conseguenza a troppe varie cantilene eseguite tutte in un tempo, come segue nel contrappunto, a tanti cori diversi, e nelle fughe in quelle specialmente a più soggetti non può nascer altro sicuramente che un gran danno alla buona melodia ch' è quella accompagnata con poca, e discreta armonia ossia poco contrappunto.

RISPOSTA.

Un' altra prova demostrativa della inesattezza, o della mala fede del giornalista. A sentir lui pare, ch' io abbia condannato in genere, e assolutamente il contrappunto come cattivo, non già in ispezie, e riferendolo alla sola musica drammatica. Eppure è tutto all' opposto. In più luoghi delle mie Rivoluzioni ho fatto espressamente questa distinzione. Lungo sarebbe il rapportarli quì tutti di nuovo, basterà soltanto ridire ciò, che ho detto nel capitolo stesso citato dal Manfredini, acciocchè si veda quanto deve fidarsi il lettore di certa classe d' Estratti, o d' Estrattisti. Si rilegga la pagina 240. del secondo tomo, e si troveranno parlando del con-

contrappunto le seguenti parole „ egli è chiaro,
„ che *la sua utilità almeno per la musica tea-*
„ *trale è tanto problematica, che poco o niun*
„ *motivo abbiamo d' insuperbircene.* " Alla
pag. 244. ragionando della nostra armonia, e
del contrasto delle parti io dissi „ *Non si nie-*
„ *ga che da siffatto contrasto non possa per*
„ *opera d'un valente compositore cagionarsi tal-*
„ *volta una combinazione di suoni, che diletti*
„ *l'udito per la sua vaghezza ed artifizio, e*
„ *tale è appunto il merito intrinseco della mo-*
„ *derna musica dove l'arte d'intrecciare le mo-*
„ *dulazioni, la bellezza delle transizioni e dei*
„ *passaggi, l'artifiziose circolazioni intorno al*
„ *medesimo tuono, la maestria nello sviluppa-*
„ *re, e condurre i motivi, in una parola le*
„ *bellezze estetiche dell' armonia sono pervenu-*
„ *te ad un grado d'eccellenza sconosciuto af-*
„ *fatto agli antichi* ". Ecco un elogio della
nostra armonia maggiore assai di quanti ne pos-
sa fare l'Estrattista. E' dunque falsissimo ch'io
abbia mai asserito aver il contrappunto pregiu-
dicato alla musica in generale; ho detto bensì
che pregiudicava alla musica drammatica, e an-
che quì con distinzione, perocchè parlando del

con-

contrappunto ch' era in voga in Italia verso il fine del cinquecento lo condannai come contrario alla musica scenica, nel che altro non feci, che tener dietro alle pedate di Vincenzo Galilei, di Giulio Caccini, di Pietro Cerone, e di Giacopo Peri, le parole dei quali addussi in varj luoghi della mia opera. Ma fui ben lontano dal condannar l'armonia moderata come si vede dagli elogi, che fo in cento luoghi, e del giusto tributo di laude, che rendo, ove parlo del secol d'oro della musica italiana, a coloro, che la ripurgarono dal fiammingo squallore. Soggiunsi, che l'artifizio del contrappunto non è atto ad eccitar le passioni, e provai alla distesa la mia asserzione internandomi nell'essenza dell'armonia, e facendo vedere che la moltiplicità delle parti, la natura degli intervalli, e l'intrinseca repugnanza, che regna nel nostro sistema armonico, (ripugnanza nata dal comprender insieme più spezie contrarie di movimento) non la rendono acconcia a produrre una determinata, e individuale passione (*). L'Estrattista

(*) Vedi tomo 2. pag. 241. e tomo 1°. pag. 232. e seg.

tista osserva un'alto, e perfetto silenzio intorno alle distinzioni fatte da me, ommette tutte le autorità allegate, passa di lungo senza nemmeno accennar una sola delle mie ragioni, e poi si fa avanti in aria trionfale, come farebbe Alessandro dopo la conquista di Tiro. Oh! sì che questa è una bella maniera di far gli Estratti!

GIORNALISTA.

Pretendere ancora come fa il N. A. che altre cagioni più forti dimostrino la disuguaglianza delle due musiche, cioè i prodigj, che faceva l'antica de' quali è scarsa la nostra: la considerazione in cui l'aveano i Greci, che l'impiegavano nei loro maggiori bisogni ec. quest' è un discorrere in aria.

RISPOSTA.

Un *discorrere in aria* chiama il giornalista ciò che si dice della possanza della musica greca, e della somma stima, in cui era presso agli antichi? Sarà dunque un *discorrere in aria* l'appigliarsi all' autorità de' più distinti poeti, degli storici più celebrati, de' più sensati filosofi e de' più illuminati critici, che tutti concor-

cordemente ne assicuran di ciò. E quando Pitagora non contento di render musicali la terra, l'anima, e gli elementi sollevò fino al cielo l'armonia volendo, ch'ella fosse il principio regolatore del movimento dalle sfere; quando Platone fa dipender da essa non solo l'allegrezza, il dolore, l'iracondia colle altre passioni, ma le virtù eziandio e i vizj e la sapienza degli uomini; quando Ateneo ci assicura, che gli Arcadi deponessero la loro ferocia costretti dalla soavità dell'armonia, e che a questa fossero debitori di più temperati, e più religiosi costumi; quando Plutarco ci insegna aver gli Dei donata ai mortali la musica non pel vano ed inutil diletto dell'orecchio, ma sibbene acciochè s'occupassero ad affrenare gli sregolati movimenti, che destan nell'animo le troppo lussureggianti imagini delle terrestri Muse, sotto il qual nome compresa viene ogni sorta di sregolata cupidigia; quando Gaudenzio poeta greco al cominciar il suo poema sulla musica scaccia *lungi da se i profani* protestandosi di dover parlare d'un'arte affatto divina; quando Polibio ne inculca la necessità della musica per l'educazione, e rammenta i prodigiosi effetti

ope-

operati da essa su alcuni popoli della Grecia; quando Montesquieu impiega un' intiero capitolo della sua opera immortale dello *spirito delle leggi* nel verificare i fatti che si rapportano, e nel rintracciarne le cagioni: quando il dottissimo Brown ci fa toccare con mano la grande, e generale possanza, che acquistò l'armonica facoltà sulle menti, e sulle azioni degli antichi greci; quando Burney il più accreditato scrittore, ch' esista della storia musicale conferma il fin quì detto con una serie prodigiosa di fatti, e d' antiche testimonianze: sarà un *discorrere in aria* l'argomentare dall' autorità riunita di tanti, e così bravi scrittori, che gli Antichi avessero della musica un' idea superiore di molto a quella, che noi ci formiamo di essa, e che avvezzi fossero a veder operati dalla melodia degli effetti sconosciuti ai moderni? E con quali ragioni s' oppone il giornalista ad una opinione così verificata, e così generalmente stabilita? Quali autorità opposte reca egli in mezzo per distruggerla? Con qual logica con qual erudizione ci pruova, che tutto ciò altro non sia che un *discorrere in aria?* E' inutile il dimandarglielo poichè altro non apporta che la

sua

sua sola e semplice asserzione. Ma oh mio Signor Manfredini dolcissimo! Voi non siete Pitagora, ned io sono pitagoreo per ammettere come testo canonico il vostro *ipse dixito*.

GIORNALISTA.

O son favolosi o alterati tali prodigj.

RISPOSTA.

Tai prodigj sono certamente favolosi, se per prodigj intendete il far camminare i boschi, e le montagne come faceva Orfeo, il guarire il popolo tebano dalla sciatica al suono del flauto, come si narra di Meria, l'inalzar al suono della lira le muraglie di Tebe come dicesi d'Anfione, o il farsi ubbidire dai delfini, come si racconta da Arione. Ma non sono nè favolosi, nè alterati, se per prodigj s'intendano i meravigliosi effetti morali prodotti dalla musica sugli animi dei greci, sulla loro educazione, sulla loro politica, sui loro costumi, e il dubitare di questi se non partitamente, almeno in grosso, e quanto basta per attribuire alla loro musica una sorprendente energia, è lo stesso che

che spingere il pirronismo storico al grado cui lo spinse lo stravagante e pazzo Arduino.

GIORNALISTA.

O bisogna credere che non sarà stata la sola musica, che gli avrà operati, ma ancora la poesia, che dessa accompagnava, dalla quale unione nasce certamente maggior diletto, e maggior forza.

RISPOSTA.

Vè che uomo avveduto è egli mai codesto Maestro di cembalo dell'Imperator delle Russie. E la nostra musica non s'accompagna altresì colla poesia? Che vuol dire adunque, che un siffatto accoppiamento non opera presso di noi il menomo di quei prodigiosi effetti, che operava presso gli antichi greci? La diversità dell'effetto non indica in buona logica la diversità delle cause?

GIORNALISTA.

Ma perchè incolpare la musica, che adesso non operi tanto, se i miracoli gli ha già fatti,

ti, cioè, se ha già umanizzata gran parte di mondo.

RISPOSTA.

Oh il meraviglioso, e singolar ritrovato! Non più i principj d'una Morale dolce e sublime qual è quella insegnataci dalla religione cristiana, non l'abolimento dell'anarchia feodale, non lo stabilimento di governi più regolari, non la saviezza, e la forza delle leggi, che imbrigliarono l'impetuosità dell'interesse personale, non la comunicazione fra tutte le parti del globo procurata per mezzo della navigazione, non lo scambievole commercio fra il vecchio, e il nuovo Continente, non le ricchezze, e il lusso che indi ne derivarono, non lo spirito di società, il quale avvicinando l'uno all'altro i due sessi ne tempera la ferocia, e ne ringentilisce lo spirito, non più il progresso della filosofia e dei lumi sono a' nostri tempi le cagioni che hanno *umanizzata gran parte del mondo*, ma la musica fu la meravigliosa operatrice di cosiffatti prodigj. Montesquieu s'è affaticato in vano ricercando le cause dell' attuale incivilimento d' Europa. Se quel francese avesse posseduti i talenti

lenti superiori del nostro enciclopedico baccalare le avrebbe tosto ritrovate nel *micrologo* di Guido Aretino, o nel *dodecachordon* d'Arrigo Glareano. Il Re di Spagna dovrà essergli sommamente obbligato di questa scoperta. Se quel sovrano vorrà sottomettere alle leggi del vivere onesto e civile i Pampas, gli Apaches, i Tegas, i Siba-Papi, i Moxos, i Chiquitos, ed altri popoli selvaggi dell'America non ha da far altro che spedire nel nuovo Continente il maestro Manfredini, che insegni loro quattro leggi di contrappunto al giorno accompagnate da qualche lezioncella di salterio, ed eccoti *umanizzata* quella parte del Globo.

GIORNALISTA.

E se anche adesso l'uomo di cuore più duro, e indifferente purchè abbia l'orecchio disposto alle impressioni della melodia, non può resistere al di lei incanto quand'è veramente della più perfetta, e perfettamente eseguita?

RISPOSTA.

E appunto perchè di questa musica veramente la più perfetta, e perfettamente eseguita v'

 ha

ha pochissimo fra i moderni, noi restiamo indifferenti all'azione di essa.

GIORNALISTA.

La musica cangiò al tempo dei Greci, ed ha cangiato al tempo nostro. Nella Grecia fu bambina a poco a poco crebbe, divenne adulta, e per conseguenza migliore, e lo stesso ha fatto in Italia. I Greci ebbero ancor essi i loro guastamestieri *corruttori del buon gusto ec.... e lo stesso è seguito e segue ancora fra noi; ma da tutto questo si deve forse arguire, che non esiste più una buona musica, o si deve piuttosto confessare per nostra confusione, che finchè durerà il mondo, vi sarà sempre il male accanto al bene, e vi saranno sempre autori mediocri, e cattivi in tutte le arti e in tutte le scienze accanto a' buoni? Sì bisogna confessarlo; e ciò ch'è ancor più fatale ma che non è men vero, si è, che non sempre gli stessi bravi Autori hanno fatte opere perfette.*

RISPOSTA.

Che la musica cangiasse al tempo dei Greci,

co-

come ha fatto nel nostro; che presso loro fosse prima bambina; che indi a poco a poco crescesse, e poi divenisse adulta al paro dell' italiana; che i greci avessero i loro guastamestieri, come abbiamo noi; ciò ha tanto che fare colla questione come i porri colla luna. Queste somiglianze estrinseche, e generalissime possono stare, e ci stanno benissimo con una intrinseca e reale diversità di fini, di sistema, e di mezzi. L' arguire da tutto ciò, che più non esiste una buona musica, è una conseguenza arbitraria, che cava l' Estrattista, ma che a me non è venuta in mente nemmeno per sogno. La nostra musica è buona buonissima se si riguarda in essa la varietà, l' artifizio, la dottrina, il brio, la squisitezza, e il raffinamento. Il suo *Estetico* è più copioso, e più ampliato di quello dell' antica. Ma tutto ciò è assai diverso dal *Patetico*, nel quale come ancora nello scopo morale, e politico la musica greca e per mio avviso e per quello di molti uomini assai più dotti di me superava altrettanto la moderna, quanto questa supera l' antica in altre doti pregievoli. L' ignorare queste cose note come suol dirsi *lippis & tonsoribus* sarebbe di poco deco-

ro per qualunque erudito ma è un vitupero, e un' obbrobrio per un maestro di musica, scrittore di professione, il quale dà con ciò a divedere essergli affatto sconosciuti i fondamenti filosofici dell' arte propria.

GIORNALISTA.

Il medesimo Sig. Arteaga unendosi alle opinioni del Sig. Brown Inglese (dell' origine e progressi della poesia, e della musica) e del Sig. Rousseau (Essai sur l' origine del langues) conviene con essi che noi siamo realmente all' oscuro sulla vera natura dell' armonia de' Greci, su i loro generi, *modi, strumenti ec. quindi gli sembra strano, che si voglia pospor la loro musica alla nostra; ma per le stesse ragioni non è ancor più strano il volerla antiporre?*

RISPOSTA.

In primo luogo è falsissimo, ch' io abbia antiposta la musica greca alla moderna, senza restrizione. Replicherò per la decima volta, che l' ho antiposta nella semplicità, nell' espressione, e nell' oggetto morale, come l' ho pospo-

sta

sta all' italiana nell' artifizio, nella ricchezza, e nel raffinamento. In secondo luogo è anche falsissimo che non si possa instituire un paragon ragionevole fra le due musiche, quantunque non ci sia del tutto nota l' indole dell' armonia de' Greci. Ho risposto su tal proposito nel principio dell' Estratto.

GIORNALISTA.

Pensa ancora il Sig. Arteaga, che la nostra musica non possa accoppiarsi ad ogni genere di poesia p. e. al Sonetto, *alla* Canzone petrarchesca, *alla* pindarica, all' anacreontica *ec. ec. ma altro è che tali poesie noi non usiamo di porle in musica alla maniera delle Arie, che sono più proprie a tale assunto; e altro è che la nostra musica non abbia modi da esprimerle: mentre desse si possono cantare benissimo, (e tutto ciò che si canta, anche da una sola voce, è sempre musica;) e si possono ancora rivestir con note alla maniera delle* Arie; *poichè, se si fa tal musica a della poesia quasi prosaica, e barbara come sono certe composizioni* latine *ec. tanto più si deve poterla fare a del-*

 le

le composizioni veramente melodiche, come sono le suddette canzoni pindariche ec.

RISPOSTA.

Quest'accusa è una delle infinite inesattezze del fogliettista. Nel luogo da lui citato (*) io non ho mai detto che la nostra musica non possa accoppiarsi ad ogni genere di poesia; ho detto soltanto *che per una generale inavvedutezza noi abbiamo esclusi dal genere musicale quasi tutte le moltiplici spezie della poesia*. Ora queste espressioni non indicano un' intrinseca impossibilità nella nostra musica d' accoppiarsi coi suddetti generi, come vorrebbe farmi dire il sempre degno Estrattista, ma un' inveterato costume ne' compositori di non mai eseguirlo. Tutto il paragrafo non è altro, che un'illustrazione, un comento dell' accennato pensiero, anzi tanto è lontano della verità ch' io voglia negare alla nostra musica la capacità d' accompagnarsi coi detti generi poetici che in più luoghi delle mie Rivoluzioni ho parlato de' Sonetti del

(*) Vedi Tomo I. pag. III.

del Petrarca posti in musica dal Villaers, e dal Giusquino, del famoso canto del Dante, dove parla del conte Ugolino, modulato da Vicenzo Galilei, dei *Pietosi affetti* di Don Angelo Grillo vestiti armonicamente dal Caccini, dell' Oronta del Preti poema in ottava rima, cui fecero la musica i più bravi compositori romani, e di cent' altre sorti di poesie. Non può negarsi, che il Signor Manfredini non legga con attenzione l'opere, che vuol onorare della sua critica.

GIORNALISTA.

Passa quindi il N. A. ad asserire, che noi ignoriamo la quantità sillabica nella poesia; che non sappiamo p. e. quale sia la sillaba più lunga della parola spoglie; *che il maestro abbandona il valor della poesia per badare al valor delle note ec. ma tutto questo è falso stante che il bravo compositore conosce benissimo la quantità, e la qualità delle sillabe nella poesia; sa che la parola* spoglie *è di due, e non di tre sillabe, come ei la crede, e sa ancora adattar le note al valor della poesia.*

RIS.

RISPOSTA.

Tante proposizioni, altrettanti spropositi. In primo luogo il compositore non può conoscere nè benissimo, nè malissimo la quantità delle sillabe nella nostra poesia, perchè nessuno può conoscere ciò che non esiste. Fino i ragazzi, che imparano i primi rudimenti della rettorica, sanno che la nostra poesia non ha quantità sillabica, e che questa era propria soltanto dei versi greci, e latini, e in generale dei versi appartenenti alla poesia chiamata *metrica*, i quali si regolavano col numero e varietà dei piedi, e colla lunghezza e brevità delle sillabe; all' opposto dei versi appartenenti alla poesia detta *armonica* come la nostra, i quali badano soltanto al numero delle sillabe, e all' acutezza e gravità degli accenti. In secondo luogo è una scempiaggine il pretendere, che il compositore conosca la quantità sillabica nella parola *spoglie*, perchè sa, che costa di due sillabe, e non di tre. Il sapere il *numero* non è lo stesso, che sapere la *quantità*, perocchè in grammatica, e in filosofia sono due cose differentissime, e un giovinetto da scuola a cui scappasse di bocca

un

un tale sproposito si meriterebbe le battiture del maestro. In terzo luogo, dove le sillabe non hanno un valore determinato di brevi, o di lunghe il compositore non può adattare le note al valore della poesia, qualora il Sig. Manfredini non voglia dare alla parola *valore* un significato diverso da quello, che da tutti le vien dato in grammatica ed in rettorica. Nel qual caso noi lo consigliamo a premettere per l' avvenire ad ogni sua critica un picciolo Dizionario, che fissi la significazione arbitraria dei termini adoperati da lui, e ciò per risparmiare le quistioni di voce e per guadagnar tempo prezioso a tutti e in particolar modo a' giornalisti, che devono parlar d' ogni cosa.

GIORNALISTA.

Come non è men falso che, se sopra alla musica stessa si possono applicar varie parole, ciò dipende, perchè il musico nella collocazione delle note non ha altro regolatore, che il proprio arbitrio, poichè una tale operazione non può esser ben fatta, se non quando i versi sieno di una stessa misura, e il sentimento delle parole sia lo stesso: onde egli è sempre vero, che

che non è la poesia, che deve servir la musica, ma bensì questa, che deve star soggetta in tutto alla poesia, e all' argomento della medesima: e in tal modo sono espresse le più belle composizioni che ora abbiamo, delle quali voglio supporre anch' io, che la Grecia abbondasse, e forse ne avesse anche delle migliori, ma queste esistono, e quelle sparirono, come pur troppo il tempo edace, sebben più tardi, farà sparire anche le nostre.

RISPOSTA.

Mi dica il mio avvedutissimo Critico. Se la nostra poesia manca di quantità sillabica, ch' era quella, che presso agli antichi diriggeva il tempo, e la misura della musica, e regolava il numero delle note, qual altro regolatore hanno i nostri compositori nelle cose accennate fuorchè il proprio genio ed arbitrio? Se avessero eglino una norma fissa, e costante, a cui accomodarsi nella collocazion delle note si vedrebbero tanti capricci, tante irregolarità, tanti modi diversi di vestir l'aria istessa? Che vuol dire che se Gluk, Paisello, e Mazzoni metteranno sotto le note le stesse parole dalle

mani

mani del primo verrà fuori per lo più un lavoro esatto, ragionato, e pieno di forza, da quelle del secondo una composizione vaga, ricca, e brillante, e da quelle del terzo probabilmente una cosa mediocre, o cattiva? Ciò vuol dire, che ciascuno combina le note, e gli accordi secondochè gli suggerisce il proprio talento, il quale non essendo eguale in tutti tre, nemmeno eguale può essere l'effetto che ne risulta. A questo inconveniente andava molto meno soggetta la musica greca principalmente ne' primi secoli, quando il carattere di poeta, e di musico si trovava riunito nella stessa persona, e quando i musici ubbidivano religiosamente alle leggi prescritte loro dai poeti. Non replicherò le pruove, che trovansi esposte alla distesa nella mia opera nel luogo appunto criticato dal giornalista, il quale fedele sempre al lodevolissimo costume adottato da lui combatte le proposizioni dell'avversario sopprimendo tutte le ragioni, su cui sono appoggiate. I due canoni che prescrive il Signor Manfredini per applicar rettamente la stessa musica a varie parole, cioè che i versi sieno d'una stessa misura, e che il sentimento delle parole sia lo stes-

so, sono piuttosto regole di ciò, che dovrebbe esser che di ciò, ch'è in fatti, imperocchè ad eccezione d'alcuni pochi maestri la maggior parte dei moderni lavora delle musiche applicabili a cento sentimenti diversi, come io l'ho fatto demostrativamente vedere colle pruove alla mano in otto pagine dell'ultimo capitolo del secondo Tomo, adducendo inoltre le carte musicali, che lo confermano, (*) quantunque nè di queste, nè di quelle l'incomprensibile benignità dell'Estrattista abbia creduto opportuno di farne menzione.

GIORNALISTA.

In qualche abbaglio è incorso il N. A. parlando dei principj musicali, in cui confessa egli stesso di essere poco iniziato. Egli asserisce p. e. che gli intervalli che sono in uso nella nostra armonia si riducono all' ottave, *due* settime, *due* seste, *due* terze, *una* quinta, *una* quarta, *la* seconda, *il* tuono, *e* il semituono, *come se questi due ultimi non fos-*

(*) Vedi p. 306. e seg.

fossero due altre seconde, cioè la maggiore, e la minore, e come se anche quasi tutti gli altri intervalli non fossero triplicati a riserva dell' ottava, *ch'è d'una sorte sola.*

RISPOSTA.

Ognuno s'aspetta che questa obbiezione debba essere la più terribile di tutte, giacchè non è imaginabile, che un maestro di musica riprenda uno, che non è della professione intorno ai termini facoltativi dell'arte, e che non dica delle cose incontrastabili. Nulladimeno siccome nel mondo di quaggiù l'aspettazione degli uomini resta sovente delusa, così sarà bene il disaminare se per disavventura siamo ora in questo caso. Ei mi rimprovera perchè noverando gli intervalli, che sono in uso nella nostra armonia, non ho fatto parola delle due seconde maggiore, e minore, e perchè non ho detto, che tutti gli altri intervalli a riserva dell'*ottava* sono triplicati. Buon per me che il rimprovero non cade sopra di me soltanto, ma sopra d'uno scrittore, il quale s'inalza per comune opinione sì nella teorica che nella pratica

tica della musica tanto al di sopra di tutti i critici giornalisti.

Quantum lenta solent inter viburna cupressi.
Ecco le sue parole „ *la cantilena* (*fermandosi* „ *nel genere diatonico in cui tutti convengono*) „ *non può formarsi se non da tanti determina-* „ *ti intervalli i quali sono semituono*, *tuono*, „ *due terze maggiore*, *e minore*, *quarta*, *quin-* „ *ta*, *due seste maggiore*, *e minore*, *e l' otta-* „ *va*; *nulla di più* (noti bene l' accigliato „ Estrattista,) *perchè il resto non è che una* „ *replicazione degli antecedenti*. (*) " Ora a chi dovranno prestar fede i lettori a Tartini o all' Estrattista? La conseguenza è facile a ricavarsi. Oltrecchè è falsissimo, ch' io abbia passato sotto silenzio le due seconde maggiore, e minore. Eccone la prova. Non ho io forse nominato *il tuono*, *e il semituono*? E il tuono, e il semituono non sono essi appunto gli intervalli, che si chiamano con altro nome *seconda maggiore*, *e seconda minore*? Lo dice espressamente l' Alembert nella Introduzione a' suoi ele-

(*) Tartini trattato di musica pag. 147.

elementi di musica? *Le ton*, sono le sue parole, *s'appelle encore seconde majeure ec. le demi-ton, seconde mineure*. Lo dice lo stesso Giornalista, *come se questi due* (cioè il tuono e il semituono) *non fossero due altre seconde la maggiore, e la minore?* Ora qual è lo sbaglio da me commesso? Il non aver dato al lettore l'importante notizia che i teorici davano due nomi diversi allo stesso intervallo; lo chè in altri termini equivale a condannare uno storico perchè nominando Cicerone non s'è presa la cura d'avvertire chi legge, che altri lo chiamarono ancora Marco Tullio. Così potrebbe con eguale giustezza rimproverarmi, perche non mi sono avvisato di dire che la *terza minore* si nomina qualche volta *seconda superflua*, e che alla settima maggiore si da in qualche occorrenza l'appellazione di *settima superflua*, Indi mi potrebbe accusare, perchè non ho parlato del *triton* e della *quinta falsa*, e dopo aver parlato di queste, perchè non ho fatto menzione della *quinta superflua*, e della *settima diminuita*, e così riprendermi all'infinito perchè spiegando le cause generali della decadenza del melodramma non ho fatto un *trattato teorico* degli intervalli.

GIORNALISTA.

Ritornando poi a parlare del contrappunto, che consiste in una successione di varie voci espresse contemporaneamente con diverso movimento pretende, che tutto questo pregiudichi all' unità della cantilena, la quale certamente non può muovere gli affetti, se non è chiara, semplice, precisa; ma abbiamo già detto, che quando il contrappunto è moderato (cioè quando le altre parti non confondano colle loro cantilene la cantilena principale, ma solamente la secondano, la rinforzano, e l' accompagnano) egli non solo non le pregiudica, ma anzi la fortifica, e la perfeziona.

RISPOSTA.

In primo luogo l' Estrattista attacca al suo solito la mia proposizione isolata, e non adduce neppur una sola delle molte pruove, che la fortificano. In secondo luogo è falsissimo, ch' io abbia detto, che se la cantilena composta in contrappunto non muove una qualche determinata e individuale passione, ciò nasca dal non esser la cantilena *chiara semplice e precisa*. L' inef-

inefficacia del contrappunto per muover gli affetti l'ho ricavata da ciò, ch'essendo necessaria ad eccitar un determinato affetto nell'animo una serie di movimenti tutti dal principio sino alla fine conformi all'indole di esso affetto, il contrappunto non può produrre la detta serie di movimenti conformi, perchè composto di moltiplicità di parti, ciascuna delle quali agisce con un movimento non conforme, ma diverso, e perchè si prevale d'intervalli, ciascuno de' quali agisce con un'energia, ed una direzione differente (*). L'Estrattista dunque non sol non ha inteso per niente nè la mia proposizione, nè le ragioni su cui s'appoggia, ma ha travvisato sconciamente e quella, e queste. In terzo luogo non è men falso ciò, ch'avanza il Manfredini, che quando il contrappunto è moderato non solo non pregiudica, ma anzi fortifica, e perfeziona la cantilena. La perfeziona bensì, se per perfezionare s'intende darle quella unità, che risulta dal trasportare la stessa melodia in più tuoni, e dal collocarla ne' siti analoghi del-

 la

(*) Vedi Tom. 2. pag. 241.

la composizione, o anche dal congruamente alternare le diverse cantilene, onde nasce la varietà; (a) e di questa sorta di perfezione si trovano molti, e distinti esempj ne' moderni contrappuntisti dal Palestrina fino al Valotti; ma non la perfeziona punto, quando si tratta di produrre il vero patetico ovvero sia l'imitazione degli affetti umani. Per quanto le cantilene subalterne accompagnino, e rinforzino la cantilena principale sarà sempre vero che a generare non già un'affetto vago, e indeterminato, (del quale non è quistione presentemente,) ma una determinata e individuale passione voglionsi de' movimenti omogenei, e tendenti tutti ad un fine; lo che non può assolutamente ottenersi col contrappunto. Perocchè le parti subalterne agiscono anch'esse coi rispettivi movimenti, che sono diversi in ciascuna dal movimento della parte principale, e gli intervalli, per cui scorrono quelle sono di natura differente da quella degli intervalli

per

(a) Vedi Saggio sopra le leggi del contrappunto del Co: Giordano Riccati pag. 87.

per cui camina questa: E' impossibile adunque che non risulti nel tutto una mischia di forze, una ripugnanza, un contrasto tra la privativa energia degli intervalli e delle parti, il quale impedisca d'eccitare la determinata serie di movimenti che voglionsi a svegliare un tale affetto. Sentasi il Tartini, che da gran maestro ha prevenuta, e disciolta l'obbiezione del giornalista. *Nè giova dire, che la voce acuta, per esempio, come estremo più intenso, essendo la dominante, si sentirà distintamente a confronto delle altre voci, e però potrà produrre il suo effetto. Questa proposizione è falsa secondo la pratica* (notate bene Manfredini dolcissimo, perchè mi preme che un giornalista sia docile alla verità, notate, dico, che uno de' più eccellenti pratici, che abbia mai avuti la vostra Nazione dice, che la vostra proposizione è falsa secondo la pratica) „ *in armonia perchè tre* „ *voci contro una sola han più forza sebben* „ *la sola sia più intensa, le altre più rimes-* „ *se, purchè siano proporzionate, senza la qual* „ *proporzione non s'otterrà giammai l'armonia.* „ *E nel caso che s'accordasse la proposizione* „ *non si può almeno di non negare, che na-*

„ *scerà necessariamente una tal distrazione tra*
„ *la voce principale, e le aggiunte, che impe-*
„ *dirà quella totale attenzione, senza cui è*
„ *impossibile ottener l'intento di commuovere.*"

GIORNALISTA.

In somma ci può dir quel che vuole per provare, che la nostra musica è inferiore alla Greca, che non proverà mai nulla, non potendosene fare il confronto; e le autorità dei tre rispettabili professori, che adduce in favor suo, ancor esse sono inutili su tal questione; stantechè il Tartini, il P. Martini, e il Marcello sono stati certamente grandi uomini, ma ebbero i loro pregiudizj ancor essi, fra gli altri quello, che hanno quasi tutti i vecchj professori di qualunque arte, e ch'è prodotto da una specie d'invidia pei loro contemporanei, cioè di lodare assai le cose antiche, e sprezzar le moderne, *come se tutte le arti, nello stesso modo che son soggette a declinare, non fossero suscettibili di miglioramento, la qual cosa è assai più probabile per quella gran ragione, che è facile l'aggiunger perfezione alle cose già inventate.*

RIS-

RISPOSTA.

Se la taccia di *pregiudicati* e d' *invidiosi* data a tre uomini de' più rispettabili che abbia avuti l'Italia fosse una ragione, noi conchiuderemo, che l' Estrattista sapeva dire delle ragioni; ma essendo quelli epiteti una ingiuria altro non si può conchiudere, se non ch' egli sa dir delle ingiurie. Colla stessa ragione potrebbe tacciare il Galilei, il Doni, il Vossio, il Meibomio, il Kirkero, lo Scotti, il Calmet, il Gregory, il Brown, il Rousseau, il Dutens, e cento altri valenti Scrittori, i quali accoppiando la più sagace filosofia all' erudizione più scelta hanno deciso nella presente quistione in favore della musica antica. Essi adunque tutti saranno pregiudicati, invidiosi, e adoratori del rancidume. Ad onta però della magistrale decisione del Manfredini ci permetta parlando di qualunqne de' suddetti scrittori, che noi gli susurriamo rispettosamente all' orecchio *malo cum Platone errare, quam cum ... bene sentire*; e ci permetta altresì di mettergli sotto gli occhi le seguenti parole tratte dalle opere d' uno di quei *pre-*

 giu-

giudicati, e *invidiosi*, le quali potranno forse servire di correttivo alla ridicola baldanza di più d'uno dei moderni maestri. „ *Sempre fra*
„ *gli Uomini fu grandissimo il numero di colo-*
„ *ro, a cui piacque più la loro età che l'an-*
„ *tica, non tanto perchè reputiamo un'atto lo-*
„ *devole pensar bene de' nostri contemporanei,*
„ *quanto perchè traendo origine ogni nostra af-*
„ *fezione dall' amor proprio lodiamo con com-*
„ *piacenza que' tempi, dei quali crediamo esser*
„ *noi stati un non mediocre ornamento. Di ciò*
„ *è un manifesto argomento il vedere, che in-*
„ *finite persone di niuna, o pochissima vaglia,*
„ *e di cui non potrebbe assegnarsi il luogo,*
„ *che occupano presso i loro contemporanei, ciò*
„ *non ostante inalzano a tal segno il secolo in*
„ *cui vissero, che per poco non vanno sulle*
„ *furie, quando altri commenda i tempi, ov'*
„ *essi non furono. La provvida natura dispose*
„ *con tale accorgimento le umane cose, che seb-*
„ *bene l'uomo sia inchinevole a lagnarsi di*
„ *tutto, non si trova neppur un solo, che non*
„ *viva persuaso, e contento del proprio inge-*
„ *gno; e ciò che oltremodo fa meravigliare si*
„ *è, che quanto più si scarseggia di talento,*

„ *tan-*

„ *tanto di se medesimo più vantaggiosamente*
„ *si pensa* ". (*)

GIOR-

(*) Questo morbo non si stende al solo Signor Manfredini; ne sono compresi anche i Letterati. Niente v' ha di più comune che il vedere certi Scrittorelli, i quali privi d'ogni talento filosofico, e forniti soltanto d'una sterile filologia, credono, ciò non ostante, d'essere divenuti gli Ettorri, e gli Arganti della loro nazione e del loro secolo menando colpi a diritto ed a rovescio contro chiunque non s' assoggetta a' loro privati, e piccoli pensamenti. Stimano sopra tutto che sia un effetto di patriotismo l'accattar brighe con qualunque straniero che non parli il linguaggio della prevenzion nazionale, come Don Quisciotte si stimava in dovere di brandir la lancia contro chi non piegasse il ginocchio davanti all' adorata Dulcinea. Havvi in oggi uno di costoro in Italia, che si crede d' aver conquistato ei solo più paesi che non conquistò Tamerlano per avere, a così dire, provocato a duello Sherlock, Serrano, Lampillas, Andres, e me. Se venisse di fresco un' altra colonia di Spagnuoli in Italia, l'attaccherebbe di bel nuovo intrepido come Orazio al ponte. Gli oggetti poi della disputa sono stati secondo lui della più singolare novità, e della più alta importanza. L'armi, con cui finora ha guerreggiato l' illustre Avversario, consistono in letterine scritte in una latinità fatta per le Dame, in dialoghetti che patiscono d' infreddattura, e in sermoncini poetici che sentono dell'Oraziano come le attrici in guardinfante, e in gran conciatura

ras-

GIORNALISTA.

Cosa diremo noi, se il Signor Arteaga sembra essere appunto nel numero di quei tali vecchi sprezzatori, lodando egli moltissimo le Opere del Carissimi, del Palestrina *ec. a preferenza delle più moderne, che sono cento volte migliori, e più perfette?*

RIS-

---

rassomigliano sulle scene a Semiramide e a Zenobia. È un peccato che l'Europa non sia rimasta gran fatto persuasa nè dei motivi del duello, nè del vigore del duellante, e ch' esista tuttora in Italia un gran numero di prevaricatori, i quali diano a cosiffatte cose un pregio minore assai di quello che vorrebbe il Cavaliere Clementino Vannetti, che potrebbe chiamarsi il Lauso e il Zerbino degli odierni Paladini del calamajo. Noi forse passeremo in rivisra un giorno la vita latina dell' Abate Zorzi composta da questo Critico, la sua Traduzione d'un Idilio di Teocrito, i suoi dialoghi copie debolissime e fredde del *Teatro alla moda* del Marcello, la sua epistola in risposta al Marchese Ippolito Pindemonte, e l'altre Opere pubblicate da lui se non per altro per riconoscenza almeno della costante e gentile attenzione, di cui gli siamo debitori gli Spagnuoli dimoranti in Italia.

RISPOSTA.

Queste quattro righe altro non sono, che un gruppo d' inesattezze, e di false supposizioni. 1. Finora s' era parlato della musica moderna in generale paragonandola coll'antica; ora il generale si converte all' improvviso in parziale, la parola *moderna* si confonde con quella *de' nostri tempi*, dal sistema si salta al gusto, e da tal confusione propria dell'Estrattista risulta un' accusa contro di me, che mai non ho pensato a confondere una cosa coll' altra. 2. Il giornalista mi riprende mettendomi nel numero de' vecchj sprezzatori, perchè ho lodato Palestrina, e Carissimi due compositori, che sono stati ricolmati di lodi dai più accreditati Scrittori di musica non meno stanieri che italiani: 3. M'imputa d'aver commendate l' opere del Carissimi a preferenza delle più moderne, che sono cento volte migliori, e *più perfette*, lo che è falso assolutamente, giacchè non ho lodati i recitativi del Carissimi se non paragonandoli cogli altri del suo tempo, ch' erano negletti, non già con quelli dell'età posteriore, quando s' imparò ad applicare la musica alla drammatica con più

gu-

gusto, e leggiadria. Ecco le mie parole: „ *Gia-*
„ *copo Carissimi illustre compositore Romano*
„ *dopo la metà dello scorso secolo cominciò a*
„ *modular i recitativi con più di grazia, e di*
„ *semplicità avvegnacchè non vi si facesse al-*
„ *lora particolar riflessione sì, perchè il gusto*
„ *del pubblico rivolto intieramente alle macchi-*
„ *ne, e alle decorazioni badava poco alla di-*
„ *licatezza della composizione, come perchè la*
„ *poesia dei drammi così poco interessante fa-*
„ *ceva perdere il suo pregio anche al lavoro*
„ *delle note* ". Convien dire, che gli occhiali, con cui il Signor Manfredini guarda le cose, abbiano la virtù di rappresentare gli oggetti al rovescio. Del resto, se prima di censurare i detti altrui si prendesse egli la briga d' esaminare il fondamento delle proprie censure, avrebbe potuto vedere nella Musurgia del Kirkero una serie di composizioni musicali de' più bravi maestri del passato secolo, e comparando queste collo stile recitativo del Carissimi, di cui esistono pure gli esempj, avrebbe rilevata la differenza tra gli uni, e gli altri.

GIORNALISTA.

Cosa diremo, se egli che attribuisce al contrappunto la rovina della musica, loda le suddette Opere, delle quali il più gran merito consiste appunto nell' abbondare di contrappunto?

RISPOSTA.

Ho già spiegato più volte in qual senso io condanni il contrappunto. Del resto appunto perciò ho commendati i recitativi del Carissimi, perchè fra quelli de' suoi contemporanei sono i meno ingombrati di contrappunto.

GIORNALISTA.

Per criticar poi la musica delle nostre Arie adduce quei difetti, che sono già stati conosciuti da tanti altri, e dei quali son più di venti anni, che sin la ciurma dei nostri compositori se ne astiene, e in cui veramente i bravi Maestri mai non sono incorsi. Essi in fatti non hanno mai fatti ritornelli, e passaggi dove non andavano, non hanno mai coperta la voce colla troppa affluenza degli strumenti, non hanno ec.

RIS-

RISPOSTA.

Se i difetti da ma apposti alla musica de' nostri tempi sono stati conosciuti da tanti altri, essi adunque sono verissimi, e il quadro ch' io ho proposto, non è per niente alterato, come ha finora preteso il Giornalista. Parmi per altro d' aver toccate molte cose non osservate imprima da nessuno Scrittore, particolarmente intorno alle cagioni del difetto, e ai mezzi di correggerlo. E' poi falsissimo, che da venti anni in quà fin la ciurma de' compositori se ne astenga. Gli esempj, che ho recato in mezzo (e de' quali secondo il costume non fa parola l' Estrattista, quantunque gli aprissero un bel campo di farsi onore difendendoli) non sono cavati dalla ciurma, ma dalle opere di compositori stimabili. Se però tutti questi sembrano pochi al Signor Manfredini, chi scrive gli promette di slungare in altra occasione il catalogo, e di fargli toccare con mano, che la maggior parte de' moderni maestri mettono i ritornelli, e passaggi, dove non ci andavano, coprono la voce colla troppo affluenza degli strumenti, hanno ec. ec.

GIOR-

GIORNALISTA.

Egli asserisce ancora, che Metastasio colle molte bellissime comparazioni ha contribuito a propagare il difetto della troppa musica strumentale nei Teatri; ma queste comparazioni hanno anzi giovato alla musica; come da noi si asserì nella nota 13. *del nostro Libro delle* Regole armoniche.

RISPOSTA.

Senza riccorrere alle *Regole armoniche* del Manfredini (Libro frivolo, che altro non contiene fuorchè delle nozioni elementari e triviali) io aveva detto nel Tom. 2. pag. 263. della mia opera, che le belle comparazioni, che si trovano ne' drammi di Metastasio hanno giovato alla musica. Ma ciò, che ho detto io, e che il Manfredini non vorrebbe che si dicesse, si è che dall'uso troppo frequente di esse comparazioni è risultato il troppo affollamento degli strumenti, e per conseguenza il prossimo pericolo d'affogar la voce del cantore. Si può aggiungere ancora, che siffatta usanza troppo intemperantemente imitata dai seguaci di Meta-

tastasio ha recato ancora un gran danno alla poesia, perocchè i poeti alloppiati dalla vaghezza delle similitudini profondono le bellezze di pura imaginazione in quei luoghi del dramma, dove solo dovrebbero aver luogo le bellezze di sentimento. L'Estrattista doveva esaminar queste ragioni, e combatterle, e non contentarsi di citar se stesso, e le *Regole armoniche*, perchè ned egli nè le sue *Regole armoniche* fanno autorità, quando non sono avvalorate dal giusto ragionamento.

GIORNALISTA.

Dove si disse ancora il nostro parere circa all' apertura *dell'opera, di cui parlando il N. A. e parlando della nostra musica in generale, impiega una quantità d' osservazioni inconcludenti o false.*

RISPOSTA.

Se l' Estrattista si fosse degnato d' indicare partitamente quelle osservazioni, io cercherei ora di rispondergli, o di confessargli il mio torto; ma essendosi contentato di dire in generale, che sono *inconcludenti*, *e false* senza pro-

provarlo, non posso risponder altrimenti, che dicendo esser falso il suo *false*, e inconcludente il suo *inconcludenti*.

GIORNALISTA.

Che esamini bene le buone composizioni di Piccini, di Sacchini, Guglielmi, Sarti, Paesello, Anfossi, Gluk, e *di tanti altri; e veda, se il moderno quadro della musica teatrale è tal quale ei lo dipinge.*

RISPOSTA.

E appunto perchè le buone composizioni di Piccini, Sacchini, Guglielmi, Sarti, Paesello, Anfossi, e Gluk meritano, che si parli con distinzione, l'Autore delle Rivoluzioni ha parlato con distinzione, ed ha cavato l'esempio del recitativo obligato, del rondò, dell'aria, e delle altre parti che ha preso a disaminare dal Borghi, dall'Andreozzi, dall'Astaritta, e da più altri, che non sono nè Gluck, nè Anfossi, nè Paesello, nè Sarti, nè Guglielmi, nè Puccini, nè Sacchini. E se pure in questi valentuomini ha talvolta ripreso qualche difetto, lo ha fatto rendendo loro la dovuta giustizia, se-

parandoli dalla feccia comune, e nominandoli con particolar elogio. Qual nuovo genere d' onestà letteraria è mai quella di tacere ciò che ha detto l' Avversario, e poi combatterlo come se realmente non l' avesse detto? E' malignità? E' stolidezza? E' capriccio?

GIORNALISTA.

Senza tanto declamare, e senza ripetere ciò, ch' è stato già detto da altri (cioè che vi sono molti guastamestieri; *che le regole non sono ancora tutte perfette; e che se anche lo fossero esse non basterebbero per formare un grand' uomo, lo che è più vero;) poteva dire, che pochi riescono nell' arte musica, perchè non tutti son nati per la medesima; ma non perchè i maestri insegnano il contrappunto ai loro scolari col fargli ritrovare gli accordi, e concertare le parti sul cembalo mentre questo è falsissimo.*

RISPOSTA.

Quest' ultima riflessione mi giunge nuova. Mi farebbe la grazia il Giornalista d' insegnarmi, come imparano gli scolari il contrappunto

sen-

senza avvezzarsi a *ritrovare gli accordi*, e *a concertare le parti?*

GIORNALISTA.

Come non è men falso, che tutti i compositori siano tanti ignoranti non sappiano nemmeno la propria lingua non che la latina; non conoscano la poesia la letteratura, e gli autori, che han trattato, e trattan di musica; poichè gli conoscon benissimo; e sanno ancora distinguere gli autori buoni dai mediocri, e non li pongono tutti a sacco, come ha fatto il N. A. alla pag. 81.

RISPOSTA.

Io non ho parlato punto di tutti quanti i compositori, ma del maggior numero; pure confesso d'avere il torto. In vece d'avanzare ciò ch' ho avanzato dovea sostenere con zelo apostolico, che la maggior parte dei moderni maestri sono dottissimi, che intendono a meraviglia la lingua latina, e gustano le più intime squisitezze della toscana, che sono versatissimi nella poesia, e nella letteratura, che hanno come suol dirsi sulla punta delle dita tutti gli autori, che

 han-

hanno trattato, e trattan di musica. In fatti per tacer di tanti altri la scelta erudizione è vastissima, la prodigiosa lettura, la critica finissima, le viste sublimi e filosofiche, l'aureo stile, e la logica esatta, che risplendono nell' estratto del Signor Manfredini mi doveano far accorto del mio errore.

GIORNALISTA.

Perchè condannar tanto il desiderio di novità, che hanno gli uomini in generale di musica, se lo hanno ancora per tutte le altre cose, e se a quelli che non sono automi viene infuso dalla natura? Dunque, perchè vi fu un Orazio *un* Virgilio *ec. non doveva scrivere un* Tasso, *un* Ariosto? *ec. Perchè vi è stato un* Pergolesi, *un* Giumelli *ec. non dovrebbe scrivere un* Piccini, *un* Paesiello *ec.? E se ognuno che coltiva una professione vuol distinguersi dai compagni, desidera di esser grande piuttosto colla lode propria, che coll' altrui, cerca di avanzarsi nella sua carriera per sentieri non battuti ec. perchè farlo reo, quando al contrario, giusto per questo è degno di lode? In verità noi non intendiamo. un tal modo di ragionare.*

RIS-

RISPOSTA.

Quando l'Estrattista avrà un pò più di filosofia in testa, intenderà facilmente il mio modo di ragionare. Allora vedrà, ch'ei non ha inteso nè poco, nè molto lo stato della quistione, e che lavora in falso, perchè non sa dare alla parola *novità* il significato, che nel caso nostro le si conviene. Il desiderio di novità considerato metafisicamente è una inclinazione ingenita in noi dalla natura, come un'effetto immediato della curiosità. L'anima nostra è fatta per pensare, cioè per percepire, e combinare l'idee. Tutti gli oggetti dell'universo sono legati fra loro e quasi direi in dipendenza scambievole gli uni degli altri; quindi è impossibile il conoscerne un solo senza che si svegli il desiderio di conoscere quello, che seguita, o quello che lo precede. Ma quest'idea metafisica di novità lodevole in se stessa anzi necessaria all'uomo è in tutto differente dall' altra che vien condannata, allorchè si parla delle arti di sensibilità, e d'imaginazione. Il desiderio di essa altro non significa allora se non se il prurito, che hanno molti di coloro che le

coltivano, di rendersi singolari scostandosi dal buono stile, e dagli ottimi esemplari, o l'inquieta smania degli ascoltanti, che infastiditi delle cose passate. e nojati delle presenti bramano ricevere delle scosse, e delle agitazioni mai più sentite. L'una e l'altra di queste cose sono la rovina delle arti, e delle belle lettere, imperocchè consistendo il bello di esse nell'imitazione della natura, ed essendo siffatta imitazione ristretta ad una limitata sfera di sentimenti, e d'imagini espresse con certi colori, e con certe determinate forme, qualora la suddetta sfera sia stata, a così dire, intieramente trascorsa per opera dei trapassati Autori, e qualora agli artisti comincino a sviare da quelle forme, e da quella determinata maniera; vanno a rischio di perder affatto le traccie della vera imitazione, smarrita la quale non resta per loro altro principio regolatore fuorchè il capriccio, onde si genera la stravaganza. Ecco il perchè la novità degenera sì spesso in licenza nelle materie di gusto, e perchè il rispetto per gli antichi e così commendabile, quando non si converte in fanatismo, o in idolatria. Legga il Signor Manfredini l'aureo dialogo *de causis corrupte*

rupte eloquentiæ attribuito a Quintiliano, e fra i moderni la bella Dissertazione del Tiraboschi intorno alle cause della decadenza del gusto, e vedrà la felice applicazione, ch'ivi si fa del principio esposto pur ora all'eloquenza, alla poesia, e alla storia. Legga il terzo libro della Repubblica *di Platone*, *e i trattenimenti sullo stato della musica greca intorno al quarto secolo dell'era cristiana* di Monsieur Barthelemy, e troverà verificato il mio principio anche nella musica. Dopo ciò si vergognerà forse di aver combattuto una proposizione chiara quanto il lume di giorno, e capirà, che un ragionamento, che serve di base ai più accreditati scrittori per ispiegar la decadenza del gusto non può essere alterato con tre *perchè*, e con cinque ridicolosi *eccetera*, i quali fanno vedere essere egualmente ignote al giornalista l'arte di pensare, e quella di scrivere.

GIORNALISTA.

Quello poi, che ci sorprende maggiormente si è, che dopo che il N. A. ha resa giustizia a una quantità di Professori viventi separandoli dai mediocri torna da capo, e sostiene

che la maggior parte delle finezze armoniche, onde vanno tanto superbi i moderni maestri, in vece di provare il miglioramento del gusto altro non provano, che la sua decadenza. *Questa non è una patente contradizione? Quando si vuol sostenere un' opinione bisogna ben provarla, e non contraddirsi, come fa talvolta il N. A.*

RISPOSTA.

Il Giornalista somiglia a quel Margita sì celebrato dai maestri di rettorica del secolo scorso, il quale, quando vedeva incurvarsi sotto l'acqua una parte del suo bastone, in vece d' attribuirlo ad un' inganno della propria vista, credeva, che il bastone si fosse realmente sotto l' onda incurvato. Non avviene altrimenti delle contraddizioni, che vede ne' miei sentimenti il Giornalista, ma ch' esistono soltanto nel di lui cervello. Due proposizioni hanno dei rapporti alquanto lontani, ma conciliabili fra loro, non si scorge da chi legge il filo, che le avvicina o per pochezza d' ingegno, o per precipitazione di giudizio, e tosto grida *contraddizione*. Quindi questa sorta d' accuse deve essere, ed è molto

to frequente presso certa classe di censori; i quali veggono ne' libri i pensamenti degli Autori come gli itterici veggono negli oggetti la giallezza onde sono tinti gli umori de' proprj occhi. Ma esaminiamo ora quelle che mi vengonò imputate, e incominciamo dalla prima. Trova un'opposizione il giornalista ne' miei sentimenti, perchè avendo resa imprima la dovuta giustizia ad una quantità di professori viventi separandoli dai mediocri, sostengo poco dopo: che la maggior *parte delle finezze armoniche, onde vanno tanto superbi i moderni maestri* in vece di provare il *miglioramento del gusto altro non provano, che la sua decadenza*. Se quest' ultima proposizione cadessé su quegli stessi maestri, ch'io separai dai mediocri, il giornalista avrebbe ragione di dire, ch'io era in contraddizione con me medesimo; ma cadendo, come cade in fatti, sui mediocri, in vece di provare, ch'io mi sono contraddetto altro non prova, se non ch'egli precipita i suoi giudizj e le sue censure. Si ricorra alla pag. 130. del mio secondo Tomo, e si vedrà che dopo aver terminato il catalogo dei valenti professori, che meritano, a mio avviso, d'essere separati dagli

gli altri, soggiungo: *sarebbe più facile ad una, ad una noverar le stelle, che il fare partitamente menzione di tanti altri compositori, o esecutori più giovani, che sotto la scorta degli accennati maestri coltivano quest' arte deliziosa in Italia. Ma l' andare più oltre nè piace, nè giova, non essendo il mio scopo il tessere una nomenclatura, od un catalogo, ma presentare soltanto agli occhi de' lettori una rapida prospettiva. Quello, che in generale può dirsi è che nelle mani loro*, (cioè non de' maestri accennati prima ma di questi secondi) *la musica acquista a certi riguardi una maggiore bellezza mentre la va perdendo a certi altri*. Dopo alcune righe dove continua sempre senza interruzione il sentimento medesimo viene l' altra proposizione citata dal giornalista. Dov' è dunque, o Manfredini dolcissimo, la patente contraddizione?

GIORNALISTA.

S' egli vuol sostenere, per esempio, che la musica sia decaduta; perchè nel primo Tomo parlando della melodia si è lasciato uscir di penna il seguente paragrafo? Essa è l' unica par-

parte della musica, che cagioni degli effetti morali nel cuor dell'uomo, i quali oltrepassano la limitata sfera dei sensi, e che trasmette ai suoni quell'energia dominatrice, che ne' componimenti s' ammira de' gran maestri. (T. 3. pag. 177.) *Se non vi fosse come si potrebbe ammirare?*

RISPOSTA.

Le mie parole citate nell'Estratto si trovano alla pagina sesta del Tomo secondo della presente edizione. Chiunque si prenderà la pena di leggerle troverà ch' io facendo in quel luogo il paragone tra l' armonia, e la melodia esalto i pregj della melodia in riguardo all' espressione, e all'imitazione della natura, e che favellando di essi dico, che dobbiamo a lei principalmente *quell' energia dominatrice, che ne' componimenti s' ammira de' gran maestri*. Egli è chiarissimo, che parlandosi ivi della melodia in genere, e non in ispecie anche i maestri, ne' componimenti de' quali s' ammira la sua energia, devono intendersi in genere, e non in ispecie; cosicchè può applicarsi con ogni giustezza la mia proposizione tanto ai compositori greci,

la-

latini, tedeschi, francesi quanto agli italiani. Per trovarmi dunque in contraddizione avrebbe dovuto il giornalista far vedere, ch'io in qualche luogo della mia Opera avessi *espressamente* negata a'compositori d'ogni età l'arte di far valere la melodia, e che poi nel luogo citato da lui l'avessi loro *espressamente* conceduta. Non potendo egli provare ch'io abbia avventurato nè l'una, nè l'altra di tali proposizioni, anzi trovandosi in molti luoghi delle *mie Rivoluzioni* smentite entrambe, mi permetterà che torni alla mia similitudine di Margita, col quale il giornalista ha più d'un punto di rassomiglianza.

GIORNALISTA.

E più oltre parlando della melodia in contrappunto si spiega come segue. Si badò sopra tutto a conservar l'unità nella melodia, regola fondamentale di musica, come lo è di tutte quante le belle arti, la quale consiste nel rivolgere verso un'oggetto tutta l'attenzione, e tutto l'interesse dell'uditore, nel rinforzar il motivo dominante, ovvero sia il canto della parte principale con quella di ciascuna in partico-

colare, e nel far sì, che l' armonia, il movimento, la misura, la modulazione, la melodia, e gli accompagnamenti s' aceonsentano scambievolmente, e non parlino, *a così dire*, che un solo linguaggio. *Codesto pregio* che non sembra a prima vista, nè straordinario, nè difficile ad ottenersi, è nulla meno uno degli sforzi più grandi, ch' abbiano fatto i moderni italiani. *Basti questo solo saggio di contraddizioni per far vedere, che il Sig. Arteaga non doveva deprimere quelle cose, che prima egli avea lodate con tanta eloquenza. E s' egli ci dirà, che s' intese di lodar la musica de' primi inventori del buon gusto, come di un Pergolesi, di un Leo ec. e non la nostra; noi gli risponderemo lo stesso, che già si rispose ad altri nella summentovata nota* 13. *del nostro Libro Regole armoniche, cioè, che la musica d' allora in poi avendo sempre guadagnato, non è stata mai tanto eccellente, come lo è presentemente.*

RISPOSTA.

E dov' è mai in queste parole neppur un' ombra di contraddizione. Ho detto, che uno degli sforzi più grandi, che abbiano fatto i moderni

derni

derni italiani, è quello di conservar l'unità della melodia; ho inteso nel luogo citato (Tom. 2. pag.) *per moderni italiani*, lo Scarlatti, il Leo, il Vinci, il Pergolesi, e più altri di quell'età; non ho mai smentito il giusto elogio dato a que' valentuomini, dove dunque si trovano *depresse da me quelle cose ch' io aveva lodato?* Ma io ho depresso alcuni compositori della nostra età? Ebbene il lodare gli Scrittori d'un tempo, e il biasimare alcuni d'un altro è forse un contraddirsi? o pretenderebbe il giornalista che per non essere in opposizione con me medesimo avessi io dovuto confondere i compositori d'allora coi compositori di cinquanta anni dopo? La pretensione sarebbe tale che non meriterebbe risposta. Circa i guadagni, e le perdite che ha fatto la musica dai tempi del Pergolesi, e del Vinci insino a' nostri giorni, io ho detto il mio sentimento nell'ultimo paragrafo del secondo Tomo. Se il Manfredini non lo trova giusto, rechi in mezzo fedelmente le mie ragioni, le combatta, e poi la discorreremo. Ma non si contenti di dirci un sì, e un nò, poichè il *sì*, e il *nò* in buona logica lasciano le cose come

si

si stavano. E se il ragionare gli costa fatica, tralasci di fare il censore, e il Radamanto degli altrui Libri colla sicurezza, che la Repubblica letteraria ne farà piccolissima perdita.

GIORNALISTA.

Non ci sembra neppur ben provato ciò, che asserisce il Sig. Arteaga, cioè: L' amor del piacere che ricompensa gl' Italiani della perdita della loro antica libertà, e che va del paro in una nazione coll' annientamento di pressochè tutte le virtù politiche, ha fatto nascere la frequenza degli spettacoli.... In ogni piccola Città, in ogni villaggio si trova inalzato un Teatro.... Il popolo italiano ora non chiede, che *Panem, & Circenses*, come facevano i Romani a' tempi di Giovenale. ec. *Ella è cosa incerta, se ogni villaggio, ed ogni picciola Città abbia il Teatro; ma egli è ben certo, che l' abbondanza dei Teatri, e la frequenza degli spettacoli quando però non sia eccessiva, prova piuttosto l' avanzamento, che l' annientamento delle virtù politiche d' un Paese; mentre se per istruire, e incivilire gli uomini giovano anche molto le buone rappresentazioni teatrali;*

e se

e se gli spettacoli sono necessarj, e vantaggiosi ad una colta nazione per riunirla e per trattenerla con qualche onesto ed utile passatempo, crediamo appunto, che anche perciò l' Italia possa dirsi fortunata; conciosiachè se adesso più che in passato abbonda di Teatri, e di spettacoli, abbonda ancora degli ornamenti più essenziali, cioè di Università, *di* Accademie, *di* Scuole, *di* Stamperie, *di* Spedali, *di altre pie istituzioni, e di uomini sapienti in ogni facoltà, dei quali pregj tutti, se gli stranieri stessi, quelli che sono giusti, ed imparziali non ne fossero persuasi non verrebbero sì spesso in Italia, chi per vederla, e goderla, e chi per istruirsi.*

RISPOSTA.

Il Giornalista entra nelle regioni della filosofia, come i Soldati di Goffredo entravano nella selva incantata. Sarebbe una scipitezza il trattenersi a combatterlo seriamente, giacchè non si saprebbe come nè da qual banda afferrarlo non trovandosi nel suo scrivere la menoma analisi, la menoma connessione. Per far conoscere il guazzabuglio d' idee, che regna nelle

sue parole basterà scomporre le fila del mirabile ragionamento che vi s' asconde. Aveva io detto: *l' amor del piacere, che va del paro in una Nazione coll' annientamento di pressochè tutte le virtù politiche, ha fatto nascere la frequenza degli spettacoli*. Per distruggere la mia asserzione il giornalista doveva provare due cose; *che l' amor del piacere in una nazione non va del paro coll' annientamento di pressochè tutte le virtù politiche, e che l' amor del piacere non ha fatto nascere la frequenza degli spettacoli:* In luogo di ciò pianta fin da principio una proposizione in tutto differente; cioè, che *l' abbondanza de' teatri, e la frequenza degli spettacoli provano l' avanzamento delle virtù politiche in un paese*. Fin quì si vede ch' egli non ha inteso me, vediamo almeno se intende meglio se stesso. Come prova la sua tesi? Ecco il sillogismo: se per *istruire, e incivilire gli uomini giovano molto le buone rappresentazioni teatrali, e se gli spettacoli sono necessarj ad una nazione per trattenerla con qualche onesto passatempo; dunque*, la conseguenza doveva essere, *l' abbondanza de' teatri, e la frequenza degli spettacoli provano l' avan-*

zamento delle virtù politiche in un paese ma la conseguenza è, *dunque crediamo appunto che anche perciò l' Italia possa dirsi fortunata*. Non vi par che l' Estrattista giuochi al giuoco degli spropositi, e che interrogato, *perchè fa caldo nella state?* Risponda *perchè il Padre Sanchez ha fatto il Trattato del matrimonio?* Tralascio le proposizioni intermedie che non reggono a martello per tener dietro alla sua logica mirabile. *Conciosiachè* ecco la causale che dee rinforzare la sua conseguenza, *se adesso più che in passato abbonda di Teatri, e di spettacoli, abbonda ancora d'Università, d'Accademie, di Scuole, di Stamperie, di Spedali*, come se gli Spedali, le Stamperie, le Scuole, l'Università e l'Accademie fossero altrettante virtù politiche generate in Italia dall'abbondanza de' teatri, e dalla frequenza degli spettacoli, ch'era ciò che doveva provarsi. *De' quali pregi* (seguita il nostro Margita musicale) se gli stranieri *giusti ed imparziali non fossero persuasi, non verrebbero sì spesso in Italia, chi per vederla e goderla, chi per istruirsi*. Sicuramente vi vuol poca persuasione, poca imparzialità, e poca giustizia negli stranieri, per credere che

in

in Italia vi saranno degli Spedali, delle Scuole, delle Stamperie, e delle Università, come vi son dappertutto, nè penso, che il desiderio di vedere tali cose gli sproneră a partire dal proprio paese; ma che ha da fare tutto ciò colla prima proposizione, che doveva dimostrarsi falsa cioè: *l'amor del piacere ha fatto nascere la frequenza degli spettacoli?* La dialettica del Manfredini ha l'arte di raccozzar le cose come si trovano raccozzate in quel verso del Burchiello

Zaffiri, orinali, ed ova sode.

GIORNALISTA.

E lo stesso Sig. Arteaga se non ci fosse venuto da giovine, non ci avesse fatti i suoi studj; e non dimorasse ancora fra una nazione ricca in ogni coltura, (quantunque si veda ne' suoi scritti, che non l'ho per anche conosciuta,) non avrebbe potuto diventare quell' uomo erudito, e virtuoso, ch' egli è.

RISPOSTA.

Anche quì sembra, che il giornalista amico di sollazzarsi abbia giuocato al giuoco dei pe-

 gni,

gni, e che per riscuoterne qualcheduno de' suoi gli sia stato imposto per penitenza, che dica una lode, e un biasimo. Lo ringrazio quanto debbo, e debbo ringraziarlo moltissimo per la prima, la quale cortesemente mi dispensa senza meritarla; e in quanto al secondo compreso nella parentesi mi protesto che attenderò per conoscer meglio, la letteratura Italiana, che l' eruditissimo Sig. Manfredini, della cui estesa, e profonda dottrina in ogni ramo dell' italico sapere ha l' Europa tante luminose e replicate prove, mandi in luce una storia generale di essa, che ci faccia dimenticare quella del Tiraboschi.

GIORNALISTA.

Nei tre seguenti capitoli, cioè nel terzo, quarto, e quinto, che compiscono questo secondo *Tomo, grazie al cielo non vi sono tante opinioni, che ci facciano dubitare di loro certezza, ma anzi vi sono tante belle verità, specialmente sopra l' infame usanza dell'* evirazione, *e sopra molte altre cose, che ci uniamo ben volentieri alle giuste idee del N. A. ma preghiamo il lettore a vederle in fonte, perchè*

trop-

troppo ci vorrebbe, *se tutte volessimo quì riportarle*.

RISPOSTA.

Più d'un osservazione può farsi intorno alle precedenti parole. Ne' tre seguenti Capitoli del secondo Tomo dell'edizione bolognese non vi sono secondo l'Estrattista tante opinioni, che gli facciano dubitare della loro certezza: pure i principj, ond'io parto, per esaminare lo stile del moderno canto italiano sono gli stessi stessissimi, che mi serviron di scorta per disaminare lo stile delle moderne composizioni. Se questi sono falsi, anche falsi devono essere quelli del canto, e se non si può dubitare della certezza de' secondi, non può nemmen rivocarsi in dubbio la certezza de' primi. Nulladimeno il giornalista accusa di *false*, *e d'inconcludenti* le mie riflessioni intorno ai compositori, e trova poi *tante belle verità* nel capitolo dove si parla dei cantanti. Che vuol dire questa incoerenza? Forse ch'ei non ha letto con attenzione quel capitolo, o che non l'ha inteso?

Si mostra inoltre molto soddisfatto di quanto dissi intorno *all'infame usanza dell'evira-*

zione; ma non creda il lettore, che ciò sia per farmi una grazia. Il giornalista ha le sue cagioni segrete, onde bramare di vedere alquanto umiliati cotesti *evirati*. Uno di essi ebbe la temerità di rivedere ben bene i conti al Signor Manfredini mostrandolo agli occhi del Pubblico ignorante ne' principj della scienza del canto, (*) quindi l'astio del Manfredini contro gli Eunuchi. Lo compatisco. Se Martano fosse giunto una volta a buttar giù dall' arcione Rinaldo, Rinaldo avrebbe ragione d'impallidire ogni qual volta sentisse nominare Martano.

GIORNALISTA.

Solo non avremmo voluto udire, che uno il quale ha preteso di unirsi al Sig. Borsa per tacciare i moderni Scrittori italiani di neologismo straniero: chiamasse ressorti della virilità *le parti nobili dell' uomo, essendo vero francesismo la parola* ressorti, *e non abbisognandone la nostra ricca favella.*

RIS-

(*) Vedi Giambattista Mancini nelle riflessioni pratiche sul canto figurato.

RISPOSTA.

L'espressione *ressorti della virilità* è stata cangiata *in sorgenti della virilità* nella veneta edizione. Se il Manfredini avesse, (siccome il pregai espressamente per lettera,) compilato l'Estratto della mia Opera sull'edizion veneta anzichè sulla bolognese, il secondo tomo della quale fui costretto per motivi, che non sono di questo luogo a non riconoscere per mio; avrebbe ora risparmiato questa frivola riprensione. Ma in tal caso avrebbe preferita la gloria d'esser cortese e gentile alla meschina, e miserabile compiacenza di criticare un francesismo nel libro d'un' Oltramontano, compiacenza a cui difficilmente resiste quella genia di persone, che vive delle secrezioni dei talenti, come i corvi, e gli avoltoj si pascono della carne infracidata dei cadaveri.

GIORNALISTA.

Nè si vorrebbe, ch' egli avesse asserito: che la musica non sa accompagnarsi colla poesia senza portar seco tutto il corredo degli abbigliamenti, e per conseguenza senza opprimere la

compagna, e a guisa dell'amore ella non sa regnare che sola. *No: questo non sembraci vero. La musica può regnar sola, ma non vuole, e sanno benissimo i bravi Maestri, che dessa ha sempre più efficacia, ed espressione, quand' è unita alla poesia.*

RISPOSTA.

Non mi saprebbe dire il lettore, quale fosse in questo paragrafo la confutazione, e quale la cosa confutata? Io aveva detto, *che la musica*, cioè non la musica in genere, ma la troppo sfarzosa e brillante, *non sa accompagnarsi colla poesia senza opprimerla*. Il Giornalista risponde che non è vero; e perchè? *perchè la musica può regnar sola, e perchè i maestri sanno benissimo, ch' ella è più efficace, ed espressiva quando va congiunta colla poesia*. La mia proposta era, *che la musica al dì d' oggi affoga le parole*. La risposta è, *che la musica può star da per se, e che ha più forza quando s' unisce alle parole.*

La raison dit Virgile, & la rime Quinaut.

GIOR-

GIORNALISTA.

Egli è ancor d'opinione, che la divisione in recitativo semplice, obbligato, ed aria, *di cui è formata la nostra* Opera *non fosse la stessa presso i Greci, ma noi ci uniamo piuttosto al parere del Sig. Avvocato* Mattei, *e crediamo che fosse la stessa stessissima.*

RISPOSTA.

Il Giornalista è prudente, e politico nel tempo stesso. Ei si dispensa dal ragionare, e in ciò mostra la sua prudenza. L'esame, che fin quì s'è fatto della sua logica mostra parimenti, che avrebbe fatto meglio ad essere prudente più di buon'ora. Mi vorrebbe inoltre costringere a venir alle prese con un letterato di tanto polso, qual è il Signore D. Saverio Mattei, e in ciò fa vedere la sua politica insidiosa. Di più: non indicando in qual luogo delle sue Opere, che sono comprese in molti volumi, abbia quel dotto ed erudito Scrittore asserito, che la nostra divisione in recitativo semplice, recitativo obligato, ed aria fosse la stessa stessissima presso ai Greci io non posso nè disaminare le sue

ra-

ragioni, nè accusare di falsità il giornalista. Due sono le dissertazioni dove il celebre Avvocato Napolitano tratta di proposito questa materia; l' una intitolata: *Nuovo sistema d' interpretar i tragici greci*, l' altra intorno alla poesia *lirico-drammatica de' salmi*. Nella prima il lodevole desiderio di veder trasferita in Roma, e in Napoli l' antica Atene lo sollecita a cercar nelle Tragedie di Eschilo, di Sofocle e d' Euripide le arie, i duetti, i terzetti, i quartetti, e i finali qualmente si trovano nell'Opera Italiana. Ei ci dà questo suo sistema come una nuova scoperta sconosciuta a tutti fino al presente. Se ciò fosse vero non si dovrebbe sdegnare l' illustre Autore, che il Pubblico non abbandonasse così presto l' opinione di venti secoli per l' ingegnose conghietture di pochi giorni. Allora avrà diritto di trarre il Mondo letterario nel suo sentimento, quando vedremo da lui rischiarato l' abbujamento dei codici, ch' egli suppone tutti scorretti, e rettificati i pregiudizj de' traduttori e de' commentatori, ch' egli crede tutti inesperti. Ma fin tanto che il dotto Scrittore non s' accigne a così magnanima impresa, noi continueremo a far uso dell' edizioni che abbiamo,

e a

e a prestar fede a que' dotti commentatori, l'osservazioni de' quali non ci fanno punto vedere ne' drammi greci quelle rassomiglianze coi nostri ch'egli pretende che vi siano. Per esempio. Nella prima Scena dell'Atto IV. dell'Ecuba d' Euripide tradotta dal Signor Mattei con molto brio, e molta disinvoltura trova egli un duetto in due versi greci d' Euripide tradotti da lui in questa guisa:

Ahi chi udì, chi vide mài
Chi provò di quel ch' io sento
Ecuba — *Un affanno, ed un tormento*
ed uno } *a 2* — *Più terribile e crudel?*
del coro — *Se dell' ospite infedele*
Non punite il tradimento
Ah che fate, o Numi, in Ciel?

ma con quali argomenti si prova, che l'aria quì esposta sia un duetto? 1. Nel testo greco le parole si mettono in bocca d' Ecuba. 2. in nessuna edizione d'Euripide s' applicano al coro e alla confidente. 3. i versi sono giambici, come tutti gli altri di puro recitativo, non anapestici o lirici d'altra natura, quali essere dovrebbono se formassero un duetto. 4. il sentimento non indica per niente, che qui vi deva es-

essere un duetto. Ecco la traduzione letterale dalla quale si è scostato un pò troppo il Signor Mattei. *Cose infami, inaudite, da farne stupire, inique, insopportabili ! Dove sono i castighi contro gli ospiti?* Lo stesso dico del finale che il traduttore mette in bocca di tutti al terminarsi la scena, quantunque non vi sia edizione, che non lo ponga in bocca della sola Ecuba, e dovendosi considerare manifestamente quelle parole come una continuazione del senso anteriore.

Nella seconda dissertazione dice molte belle cose, parte delle quali mi sembra vere, e parte nò intorno allo stile drammatico-lirico in generale, e intorno a quello de' Salmi in particolare, ma io non ho saputo rinvenire il luogo, dov' egli secondo il giornalista asserisca, *che la divisione della nostra opera in recitativo semplice, recitativo obbligato, ed aria fosse la stessa stessissima presso ai Greci*. Quanto a me ho ritrovato bensì la distinzione tra il recitativo, e l' aria come l'ho fatto distesamente vedere nella lunga nota posta alla pagina cinquantesima terza di questo Volume, ma non m'è venuto fatto di ritrovare la differenza tra il recitativo semplice, e l' obligato.

GIOR-

GIORNALISTA.

Soggiunge ancora (ibid.), che un Dramma di Metastasio moverà le lagrime leggendolo, e sentendolo cantare sarà indifferente: ma ancor questo ci sembra un inganno, mentre se il dramma sarà ben accompagnato dalla Musica e bene eseguito dai professori, toccherà assai di più.

RISPOSTA.

Questa è una di quelle verità, che gli Spagnuoli chiamano di *Pietro Grullo*, e in qualche parte d'Italia *del Dottor Graziano*. Se in tempo di notte vi fosse il sole, ci si vedrebbe, ma appunto perchè di notte il sole non c'è, non ci si vede. Se i drammi di Metastasio fossero ben accompagnati dalla musica, e ben eseguiti dai cantanti senza dubbio ci moverebbono di più, che se fossero semplicemente recitati, ma appunto perchè non c'è codesto accompagnamento ben adattato, nè cotesta acconcia esecuzione essi ci lasciano sul teatro freddi quanto un ghiaccio. Che così realmente accadda in pratica è una verità di fatto, e solo può darsi ad intendere il contrario a qualche tartaro Kalmuko,

ko, che non abbia la menomissima idea delle rappresentazioni musicali. E tanto è vero, che i drammi del Metastasio non fanno più effetto sulle scene, che rare volte hanno gli Impresarj il coraggio di esporveli, e se talvolta lo fanno, non gli espongono se non mutilati, e così mal concj, che appena sono riconoscibili. Le cagioni di questo fenomeno non sono difficili a ritrovarsi. 1. il canto moderno altera colle sue stranezze, e travisa l'imitazion naturale a segno che, tolta ogni connessione colla poesia, altro non rappresenta fuorchè un quadro arbitrario, e in tutto disforme. 2. il recitativo semplice, onde si forma la maggior parte del dramma, è così trascurato dai maestri, e dai cantanti, che non può ned eccitare la curiosità dell'uditore, nè tener sospesa la sua attenzione. 3. i balli occupano in oggi tanto spazio di tempo nella rappresentazione, che bisogna accorciare anzi stroppiare i drammi acciocchè lo spettacolo non riesca d'una insofferibile lunghezza. Dalla forza ed evidenza degli accennati motivi è venuta ai poeti la quasi necessità di slontanarsi dal piano stabilito da Metastasio riducendo il melodramma ad una serie di quadri con

po-

pochissima connessione fra loro come hanno fatto il Calsabigi, e il Conte Rezzonico; e così la tragedia musicale, che fra le mani dell'illustre poeta cesareo avea toccato la perfezione di Sofocle, e d'Euripide, è ritornata un'altra volta ai tempi di Eschilo. Al vedere l'ignoranza che mostra di tutte queste cose il giornalista non si crederebbe, ch'egli fosse un Maestro di musica de' nostri tempi, ma che simile al greco Epimenide si fosse addormentato quaranta, o cinquanta anni fa, e che avesse prodigiosamente continuato il suo sogno fino alla mattina, che compilò l'Estratto.

GIORNALISTA.

Quindi non è colpa della Musica, se tante volte le Opere sono malamente composte, e peggio eseguite, e la questione non consiste nel decidere, se i Drammi, che ora si rappresentano son male composti, e male eseguiti, che questo pur troppo succede spesso; consiste nel deffinire, se abbiamo adesso una buona poesia, e musica teatrale, in favor di che le Opere *del gran* Metastasio, *e di qualcun altro, e l'eccellente musica di tanti bravi Maestri parlano ab-*

ba-

bastanza. La scarsezza dei bravi artisti non può mai derogare alla perfezione d'un' arte; anzi ci sembra, che questo appunto sia un segno del suo valore sublime; mentre il diventare artista, quando l'arte è ancor fanciulla, è facile a molti; ma diventarlo eccellente, quando l'arte è quasi giunta alla perfezione, è fortuna di pochi. Pauci quos æquus amavit Jupiter.

RISPOSTA.

La questione non consiste nel decidere se abbiamo ora una buona poesia, od una buona musica, se per tali cose s'intende qualche pezzo di buona poesia, e qualche pezzo di buona musica. Gli altissimi, e sinceri elogj dati da me a Metastasio, e la lode, con cui ho nominati molti maestri della trascorsa età, e della presente fanno vedere, ch'io non ho mai dubitato nè dell'uno, nè dell'altro. Ma la quistione consiste nel sapere, se al presente vi sia tra i più una buona musica, ed una buona poesia; ed ecco ciò, ch'io ho negato, e che il Signor Manfredini non m'ha provato finora. E se tra

i più

i più non regna il buon gusto nelle anzidette facoltà, io ho avuto ogni ragione di dire, ch' esse sono al presente nella loro decadenza; giacchè lo stato d'un'arte in un secolo, e presso ad una nazione dai più si misura, e non dai pochi. E siccome i Cherili, gli Iperboli, e i Garcini non tolsero al Secolo d'Alessandro la gloria d'essere uno dei più illustri nella storia della greca letteratura, come i Bavj, i Mevj, e i Batilli non impedirono, che l'età di Cicerone, di Virgilio, e d'Orazio non venisse chiamata il secol d'oro delle lettere romane, come i Chapelain, i Cottini, i Padroni non annebbiarono per niente il letterario splendore del felicissimo regno di Luigi XIV. così uno scarso numero di buoni Autori, quando la maggior parte è cattiva, non basta a caratterizzar il buon gusto d'un'epoca intiera; altrimenti il seicento, ch'ebbe in Italia il Cardinal Bentivoglio, il Pallavicini, il Sarpi, il Bartoli, e il Chiabrera anderebbe dal paro col secolo avventuroso di Leon X; e Cornelio Celso e Pomponio Mela scrittori puri, ed eleganti basterebbono per mettere a livello i tempi di Seneca con quelli d' Augusto; e Teocrito, e Callimaco potrebbono

essi soli eguagliar l'epoca di Tolomeo Filadelfo a quella di Pericle, e di Filippo.

E' inoltre da osservarsi, che il giornalista, il quale finora altro non ha fatto, che menar rumore, perchè mi sono mostrato poco contento dello stato presente della musica, conviene ora meco intieramente accordandomi, che siamo *nella scarsezza de' bravi artisti, e che l'Opere che al presente si rappresentano sono mal composte, e peggio eseguite.*

Quo teneas vultus mutantem Protea nodo?

GIORNALISTA.

E' ancor di parere uniforme il Sig. Artega al P. Martini, e a qualcun' altro, cioè, che la Musica non abbia un gusto fisso: che le composizioni dei primi Maestri del nostro secolo sieno già divenute anticaglie: e che lo stesso succederà alle migliori, che si compongono presentemente, e tutto ciò, perchè vi è molta Musica, tanto antica, che moderna assai mediocre, e inverisimile, non essendo adattata niente affatto alle parole, e agli oggetti, che deve imitare ec. Ma perchè parlar di questa, e non della buona? Non segue forse lo stesso nelle al-

tre

tre arti rappresentative? Per una Venere medicea, per un Apolline di Belvedere ec. ec. quante statue inferiori di gran lunga a queste non abbiamo. Per una Madonna di Corregio, un S. Pietro di Guido ec. non son quasi infinite le pitture mediocri, ch' esistono? Per finir dunque ripeteremo solamente ciò, che già si disse nella più volte citata nota 13. *delle Regole armoniche, ed in un' altro Estratto incluso in questo Giornale al N. VIII dell' anno scorso, cioè, che quello, ch' è veramente buono, e bello in qualunque arte resta sempre tale: che la Musica, essendo un' arte nuova, o rinnovata, i suoi perfetti monumenti non possono essere sì antichi come quelli sono di* Pittura, *e di* Scultura *arti perfezionate molto prima, e che se le composizioni dei primi maestri del nostro secolo fossero state buone, lo sarebbero ancora, come lo sono alcune del* Lulli, *del* Corelli, *dello* Scarlatti, *di* Porpora, *di* Leo, *di* Durante, *di* Handel, *di* Rameau, *del* Vinci, *del* Pergolesi, *del* Marcello, *del* Perti, *del* P. Martini, *del* Buranello, *del* Trajetta, *dell'* Jomelli, *dell'* Hasse, *e di tanti, e tanti alari, le quali composizioni potranno sempre servire di classico*

esemplare ai giovani, che vorranno diventare eccellenti nell' arte di comporre

Manfredini.

RISPOSTA.

Io non mi sono contentato di dire, che la nostra musica non ha un gusto fisso. Ho cercato di provarlo adducendo delle ragioni, e indicando delle viste filosofiche su tal proposito, che mi lusingo non saranno riputate triviali da chi è qualche cosa di più che cattivo compilatore di Estratti. Siffatte ragioni si trovano dalla pag. 82. fino alla 89. del presente volume, ed ecco il perchè mi dispenso dal riportarle qui di nuovo. Ivi pure si trova prevenuta, e disciolta l' obbiezione del giornalista tratta dal paragone della pittura, e della scoltura; obbiezione, che forse non gli sarebbe mai venuta in mente se non l' avesse letta nel mio libro. Ma desideroso di comparire sulla fine dell' Estratto, *qualis ab incepto processerat* non adduce veruna delle mie pruove, non si fa carico dei fondamenti su cui s' appogiano le mie opinioni, lascia a capriccio, e muta ciò, che non intende, o che non fa per lui, ricorre a luoghi co-

muni

muni nel confutare, e riempie le mezze pagine di declamazioni fuor del luogo, o di critiche frivolissime che spariscono da se tostochè si sono rilette le mie parole. E' poi una incoerenza delle molte, in cui è solito d'incorrere il logicismo Estrattista, il dire che le composizioni del *Pergolese*, *e del Leo* fra gli altri potranno sempre servire di classico esemplare ai giovani, che volessero diventar eccellenti nell'arte di comporre. E non m'ha egli ripreso in altro luogo, perchè ho lodata la musica del *Pergolesi*, e del *Leo* a preferenza di quella de' nostri tempi? Ecco le sue parole. *E se il Signor Arteaga ci dirà, che s'intese di lodar la Musica de' primi inventori del buon gusto come d'un Pergolese, e d'un Leo* ec. e non la *nostra; noi gli risponderemo lo stesso, che già si rispose ad altrui* nella summentovata *nota* 13. *del nostro libro Regole armoniche*, cioè *che la musica d'allora in poi non è stata mai tanto eccellente, quanto lo è presentemente*. Ora se la nostra musica *ha sempre guadagnato* dai tempi di Pergolese, e di Leo infino al presente, e se trovasi attualmente nella sua eccellenza, perchè non trarre i classici esemplari dalla nostra musi-

 ca,

ca, da loro anzichè da quella degli inventori del buon gusto? O se Pergolesi, e Leo devono servire di esemplare, e di modello alla gioventù, come può darsi, che la musica abbia sempre guadagnato dopo loro, e che si ritrovi nella sua eccellenza, ora che tanto s'è allontanata dal gusto di quei classici Scrittori? Contradizioni infelici!

Mi pare d'aver partitamente risposto alle opposizioni fattemi dall'Enciclopedico giornalista. Tocca ora ai lettori giudiziosi, e imparziali, (i soli al cui suffragio io aspiri) il riflettere con quanta ragione avesse il Signor Manfredini promesso fin dal principio del suo Estratto *di segregare il vero dal falso, in cui pur troppo se vari sono gli autori, che non v'incorrino, quanto più facilmente vi caderà quello, che tratta d'una cosa non sua*. Se l'amor proprio non mi seduce mi sembra però che l'Autore, *che tratta di una cosa non sua*, ha evidentemente mostrato al giornalista dotato di tanto *raziocinio*, e di tanta *dose di cognizioni musicali* che il *raziocinio* di lui è inconcludente, frivolo, e contrario alla buona logica, e che la sua *dose di cognizioni musicali*, è molto scarsa

in

in ciò che spetta la parte filosofica storica, e critica della Musica, i soli aspetti cioè, sotto i quali venga riguardata quell'arte nell'Opera delle Rivoluzioni. Ciò mi fa sperare che il Signor Giornalista diverrà un pò men baldanzoso per l'avvenire, e che uscirà dalla persuasione in cui è che il saper combinare bene o male dei *diesis*, e dei *bemolle* gli dia un diritto d'infallibilità quando parla a coloro, che non sono della professione. Se questi devono avere la prudenza di non mischiarsi nel *tecnico* e nel *pratico* dell'armonia, per non precipitar negli sbagli (dei quali per altro il Giornalista non ha saputo ritrovare neppur un solo nel mio secondo volume) i Maestri devono guardarsi non meno dal farla da filosofi, da eruditi, e da metafisici nell'arte propria per non palesare la propria ignoranza. *Tocca*, dice Giovambattista, Rousseau *a' poeti far la poesia, e a musici far la musica, ma non s'appartiene che al filosofo il parlar bene dell'una e dell'altra.*

FINE DEL TOMO TERZO.

TAVOLA

Dei Capitoli contenuti nel terzo Volume.

CAPITOLO DECIMOSETTIMO ED ULTIMO.

AVVER-

AVVERTIMENTO.

Alla pagina 11. del primo Tomo dove dice nella Nota *vi sono nell' aria delle particole o delle corde aeree per ciascun colore* si corregga *vi sono nell' aria delle particole o delle corde aere per ciascun suono come vi sono de' globetti o particole eteree per ciascun raggio colorato.*

Alla pagina 12. nella stessa Nota dove dice *per esempio, ut, re, mi, fa, sol, la, ut* si legga *per esempio, ut, re, mi, fa, sol, la, si, ut.*

Alla pagina 183. dello stesso nel fine della nota sopra l' Abbate Andres dove dice *ad ogni arrivo d' un novello cometa* si corregga *ad ogni arrivo d' una nuova cometa.*

Nel Tomo secondo alla pagina 277. linea 16. in vece di *violone* leggasi *violino.*

Nel Tomo Terzo alla pagina 7. seconda linea si legga in vece di *Esteri infelici*, *Esseri men colpevoli che infelici.*

Gli altri sbagli si lasciano alla discrezione del Lettore cortese.